

Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen

Herausgegeben von Carl Neumann und Karl Lohmeyer

3

Aus der Werkstatt Rembrandts

Von Carl Neumann

Heidelberg 1918
Verlag von Carl Winters Universitätsbuchhandlung



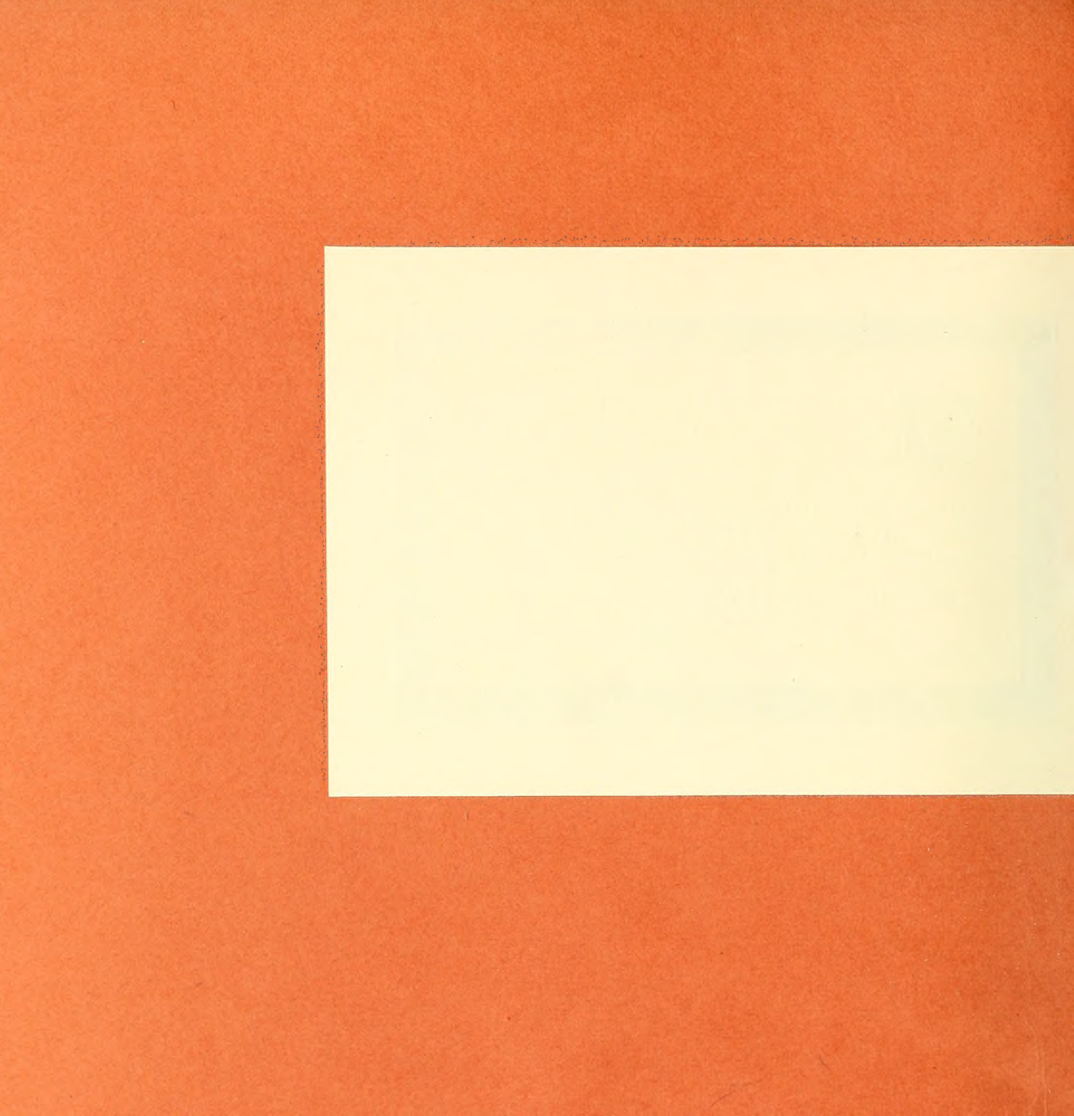




Die verehrungswürdige Frau, die vor Jahresfrist die Widmung dieses Rembrandtbuches geneigten Herzens entgegennahm, ist am 9. Oktober 1918 unerwartet aus dieser Welt gegangen. Der Schmerz, das Buch nicht mehr in die Hände der Lebenden legen zu können, wird die dankbare Gesinnung vertiefen und verewigen.

Heidelberg, am 14. Oktober 1918.

Carl Neumann.





Heidelberger Kunst-geschichtliche Abhandlungen

herausgegeben von Dr. Carl Neumann, o. Professor der Kunstgeschichte a. d. Univ. und Karl Lohmeyer, Direktor der Städtischen Sammlungen



Dritter Band



Heidelberg 1918
Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Aus der Werkstatt Rembrandts

Von Carl Neumann

*

Heidelberg 1918
Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung


LIBRARY
NOV 1 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

Der Präsidentin der *Nederlandsche Ambulancen voor Duitschland* / Vrouwe

JOHANNA VAN RIEMSDIJK

Geborener van der Leeuw / In Amsterdam

DER BARMHERZIGEN IM WELTKRIEG

Als Ausdruck der Verehrung



Inhaltsübersicht

Bemerkung: Die große Ausgabe der Zeichnungen (Lippmann, H. de Groot) wird zitiert als: Zeichnungen, Erste Reihe, Zweite Reihe usf. nebst Nummer.

Verzeichnis der Bilder

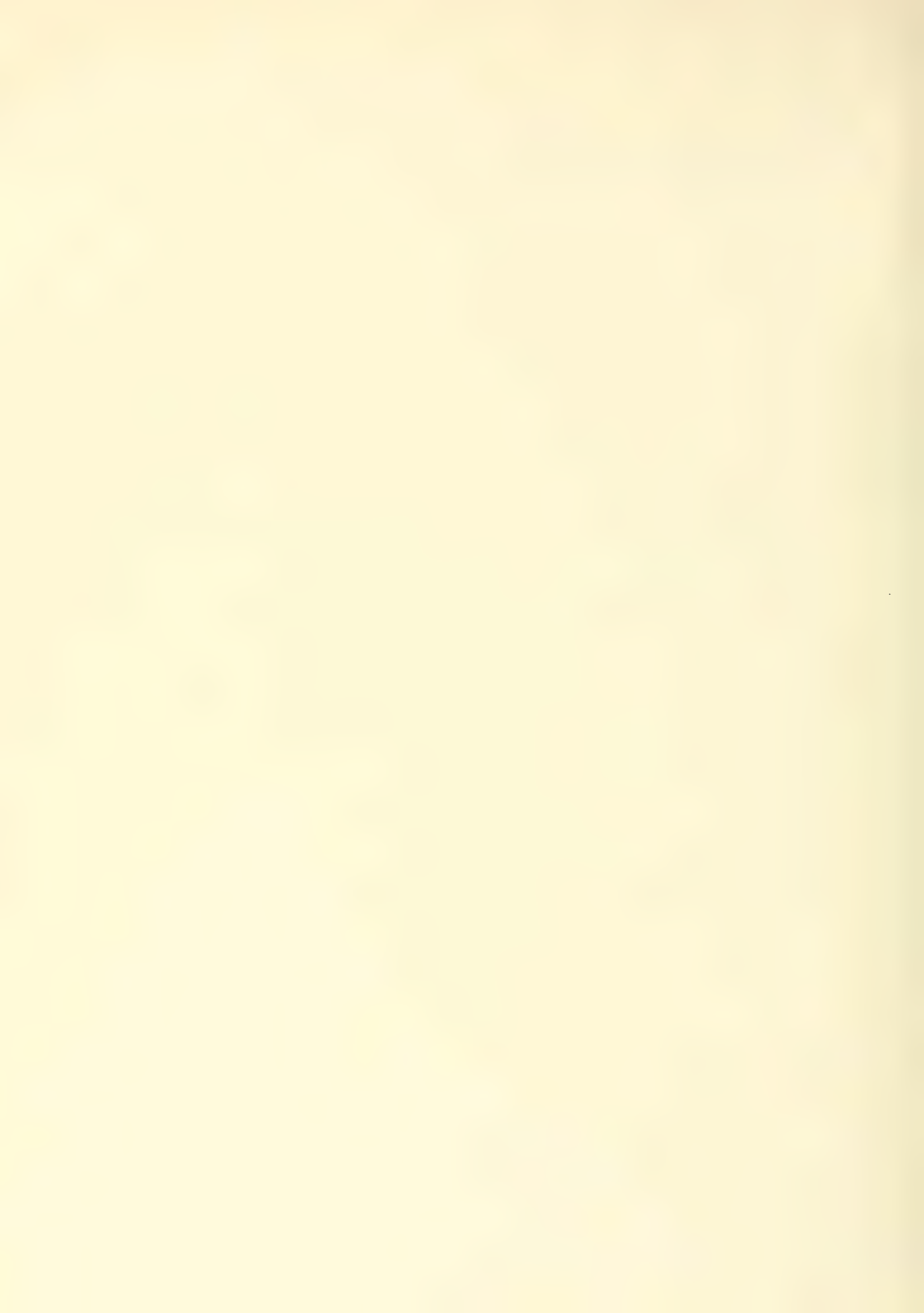
I. Rembrandt als Monumentalmaler.

II. Zur Kritik von Rembrandts Zeichnungen.

III. Rembrandt und die Überlieferung der Kunst.

Rembrandt als Monumentalmaler

Die Verschwörung des Julius Civilis in Stockholm



Das Bild, dessen Geschichte und Eigenschaften gleich abenteuerlich sind und aus vielen Gründen eine umständliche Untersuchung verlangen, kann sich an Berühmtheit und Volkstümlichkeit mit der sogenannten Nachtwache Rembrandts nicht vergleichen. Weniger, weil es an einem entlegenen Ort aufbewahrt wird und somit den Freunden von Rembrandts Kunst bestenfalls einmal im Leben vor Augen kommt, als weil die Berühmtheit der Nachtwache zum Teil mit Eigenschaften und Wirkungen zusammenhängt, die das Publikum jeder Zeit und jeden Ortes über alles zu schätzen pflegt. Die Artistenverwegenheit und -geschicklichkeit, die Schaustellung des Künstlers und seines Könnens, was nach dem Sprachgebrauch der Renaissance Virtuosität genannt wird, das alles hat, andere Neigungen und Fähigkeiten Rembrandts zur Seite drängend, in der Nachtwache freie Bahn ohne Hindernisse gefunden. In einem Jahrhundert, das in seinen Lieblingsschöpfungen, dem Theater und der Oper, Virtuosentum und Effekt beförderte und allem Übertriebenen und Verblüffenden den Preis gab, gibt es in der holländischen, so einfachen und von den Zeitsünden unberührten Kunst kein Werk, das Bernini so sehr die Hände entgegenstreckte wie Rembrandts Nachtwache. Weil sie alle Geheimnisse von Rembrandts Artistenehrgeiz, der in der Jugendperiode des Künstlers nicht klein war, verräterisch heraussprudelt, habe ich ihr in meinem Buch über Rembrandt einen Hauptabschnitt gewidmet. Die Nachtwache ist Höhepunkt, Krise und Wendung. Der Künstler hat darnach diesen Weg verlassen. Ist es zuviel gesagt, wenn man urteilt, seine spätere Kunst sei eine Art von Reue über die Nachtwache? Der Virtuos wird vergessen. Alles wird sachlich, einfach, tief.

Daß im folgenden einem Spätwerk Rembrandts eine ähnlich zergliedernde Untersuchung zuteil wird, liegt ja wohl abseits von der üblichen Thematik kunstgeschichtlicher Studien. Weder von der „Entwickelung" künstlerischer Formen und ihres anscheinend selbständigen Lebens, noch von der „Entwickelung" eines künstlerischen Einzellebens und seiner Auswirkung in Kunstwerken ist dabei die Rede. Der Lebens- und Kunstweg des einzelnen — und sei es ein Großer — führt über Höhen und Niederungen im Wechsel höchst aussichtsreicher und bahnbrechender Wege mit lahmen und gleichgültigen Strecken.

Das Eindringen in das Werden von Meisterwerken läßt unmittelbar in die Qualen und Wonnen des Gestaltens hineinsehen, die um so leidenschaftlicher empfunden werden, je höher das Ziel des Ringens gesteckt ist. Nur hier fühlt man, daß es um das Ganze geht und daß es sich um das innerste Lebensfeuer eines Kunstgewaltigen handelt. Auch der Meister schafft nicht lauter Meisterwerke. Dennoch sind es die Meisterwerke, die den neuen Maßstab und die neue Grundlage hervorbringen. Sie gleichen Quellenbecken, von denen ganze Kunstgebiete getränkt werden. Die Mischung des Irrationalen und Rationalen in solchen Schöpfungen erkennend zu erforschen, ist ebenso lehrreich wie beglückend.

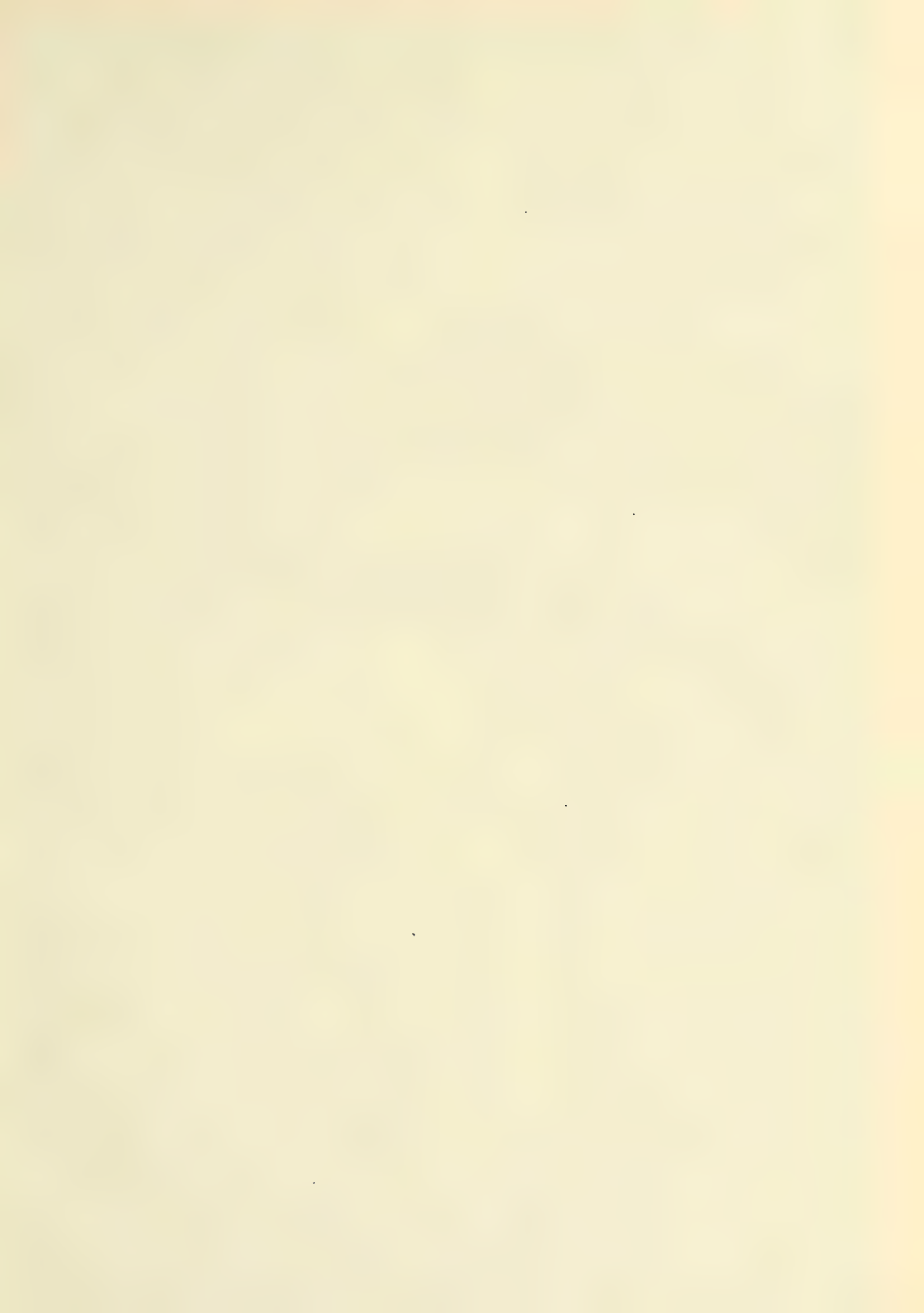






Abb. 1. Die Verschwörung des Civilis, Stockholm.



Benennung und Schicksal des Bildes.

Über den Kunstwert des Stockholmer Bildes sind die Urteile, die über flüchtige Galerieeindrücke hinausgehen, einig. Six rechnet es mit den Amsterdamer Tuchherrn zu den größten Meisterwerken Rembrandts; Clément de Ris spricht von seiner étrangeté terrible, dem Werk d'un génie maître de lui exécutant à coup sûr une pensée arrêtée à l'avance. Bode rühmt es als eines der hervorragendsten Werke Rembrandts, „von einer unheimlich großartigen Wirkung", und der Däne Madsen nennt es den Magnet der Stockholmer Sammlung[1]. Im Gegensatz zu dieser Einmütigkeit steht die langwährende Unsicherheit, welchen Gegenstand das Bild vorstelle. 1785, da es ein schwedischer Maler in Stockholm kopiert, trägt es den Namen: Krönung Ziskas. Weiterhin: Verschwörung Ziskas. Offenbar dachte irgend jemand, dem die Einäugigkeit der Hauptperson des Bildes aufgefallen war, beim Raten und Suchen nach einer bekannten einäugigen historischen Persönlichkeit, an den Hussitenführer. In der Mitte des 19. Jahrhunderts hielten Scheltema und Koloff dafür, der Gegenstand sei aus der schwedischen Geschichte (W. Bürger in der französischen Ausgabe von Scheltemas Rembrand, discours sur sa vie et son génie S. 74). Endlich fiel Anton Springer, den seine Studien über Raphaels Heliodor auf die Makkabäerbücher geführt hatten, auf eine Stelle im zweiten Makkabäerbuch 15, 15f., wo ein Traumgesicht des Judas Makkabäus berichtet wird, in dem diesem durch Jeremias ein goldenes Schwert gereicht wird, damit er die Feinde schlage. Dieser 1881 geäußerten Deutung schlossen sich 1883 Bode und 1885 Dutuit an, letzterer mit einem Fragezeichen. Dr. Göthe schlug im Stockholmer Katalog eine Stelle des ersten Makkabäerbuches vor, die Ermahnung des Mattathias an seine Söhne, die Gewalt zu rächen (Kap. 2, 49—70)[2]. Auf die Meinung Scheltemas und Koloffs zurückgreifend, daß der Gegenstand aus der schwedischen Geschichte genommen sei, hat der dänische Kunstgelehrte Karl Madsen die Makkabäerhypothesen endgültig beseitigt[3].

[1] Six in Oud Holland XV (1897), S. 8. de Ris in Gazette des beaux-arts 1874, 2, 405. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883), S. 484, wogegen seine neueren, vielleicht nicht mehr auf dem Eindruck des Originals beruhenden Äußerungen, im Rembrandtwerk VII, S. 15f. und Rembrandt und seine Zeitgenossen, 2. Aufl., S. 145 dahingestellt bleiben mögen. Über Madsen nachher ausführlicher. Das Lob von E. Michel für dieses gewaltige Stück „délicatesse, grâce, distinction" kann man auf sich beruhen lassen.

[2] Springer im Textbuch der kunsthistorischen Bilderbogen, S. 352. Bode, Studien S. 483. Dutuit im supplément, Katalog der Werke, S. 40.

[3] Abgelehnt hatte sie auch Alb. Jordan im Repertorium für Kunstwissenschaft 1884, VII 183f. und als neue Deutung die Erhebung König Salomos nach 1. Chronik 30, 22ff. vorgeschlagen.

In einem geistreichen kleinen Buch: Schwedische Studien (studier fra Sverig, Kopenhagen 1892) ist dem Stockholmer Gemälde eine Abhandlung von fast sechzig Seiten gewidmet (S. 70—128), die, soweit ich über ein dänisch geschriebenes Werk zu urteilen vermag, in Aufbau und Ausdruck ein literarisches Kunstwerk ist. Eine sehr originelle Deutung wurde entwickelt. Madsen ging von der Erkenntnis aus, die nachher durch die Auffindung von Akten glänzend bestätigt worden ist, ein Bild dieses Umfanges und Inhaltes könne gleichwie das gleichzeitige Bild der Amsterdamer Tuchherrn nur auf Grund einer Bestellung von Rembrandt geschaffen worden sein. Wenn aber bestellt, von wem und in welchem Interesse? Hier beginnt das Glatteis der Hypothese, der wir einen Augenblick folgen, und wäre es nur, um dem Jünger der Kunstwissenschaft eine Warnungstafel aufzustellen. Der Florentiner Baldinucci, der von einem Schüler Rembrandts allerhand Angaben über den seltsamen nordischen Maler erhalten hat, die bis zur Abreise dieses Schülers aus Amsterdam (1658) von großer Wichtigkeit sind, berichtet, nach seinem Bankerott habe Rembrandt Amsterdam verlassen, sich in die Dienste des Königs von Schweden begeben, wo (del re di Svezia, dove ...) er ungefähr 1670 elend verstorben sei. Für Philipp Baldinucci, den Biographen Berninis, in dessen Leben die Königin Christine von Schweden und ihre römische Existenz zu den bekanntesten und auffallendsten zeitgenössischen Erscheinungen gehörte, mochte jene schwedische Legende glaubwürdig sein. Seit aber der Amsterdamer Archivar Scheltema festgestellt hat, daß laut dem Totenregister der Amsterdamer Westerkirche Rembrandt im Oktober 1669 dort und nicht in Schweden begraben worden war, ist die Angabe Baldinuccis in diesem Punkt widerlegt, und es blieb nur die Möglichkeit schwedischen Dienstes fern von Schweden. Madsen nennt holländische Künstler, die im Auftrag der dänischen Krone Historienbilder geliefert haben und geht von hier zu schwedischen Kunstaufträgen der Zeit über. Von dem Hamburger Klöcker (dem schwedischen Lebrun), den er als Maler bei den Friedensverhandlungen des 30jährigen Krieges mit Terborch und Sandrart zusammenkommen läßt, schlägt er eine Verbindung zu Rembrandt, der, wie ich verwundert hinzufüge, noch einfacher über Jürgen Ovens zu erreichen gewesen wäre. Denn Ovens, von 1657—63 Bürger von Amsterdam und in früheren Jahren Schüler Rembrandts, hat damals für seinen Landesherrn, den Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorp, die Hauptepisoden des Lebens von dessen Tochter Hedwig Eleonore gemalt, die nun in den schwedischen Schlössern Gripsholm und Drottningholm und im Nationalmuseum von Stockholm aufbewahrt werden. Diese Tochter aber war als Frau Karls X. Königin von Schweden geworden und nach dessen Tod von 1660–72 Vormünderin und Regentin. Königin Hedwig Eleonore also sei es gewesen, die, um die seit Christinens Thronverzicht und ihrem Kunstraub in den Königsschlössern kahl gebliebenen Wände neu zu schmücken, auch Rembrandt einen großen Auftrag zugewendet habe. Diese schwedische Beziehung sei überdies ohne weiteres aus dem Bild abzulesen; denn die Landesfarben, die Rembrandt

aus den Flaggen des Amsterdamer Hafens kannte, drei goldene Kronen in blauem Feld, seien verwendet worden, um das ferne Land zu kennzeichnen[1]. Nur so sei die zumal in des Künstlers Spätzeit und ihrer stärksten Vorliebe für warmglühende Töne ganz seltene Verwendung blauer Farbtöne, zumal das Blau und Gelb in der Tiara der Hauptperson des Bildes, zu erklären. Da das Bild am Ende des 18. Jahrhunderts unter Gustav III. im königlichen Schloß aufbewahrt wurde, so könne die aktenmäßige Tatsache, daß es von einer in Schweden ansässig gewordenen holländischen Familie der Kunstakademie 1798 geschenkt wurde, nicht beweisen, daß das Bild zufällig nach Schweden gelangt sei. Vielmehr sei es königlicher Auftrag und Besitz gewesen. Was aber schließlich den Gegenstand betreffe, der schwedisch sei und damit die Zufälligkeit eines aus Holland nach Schweden verbrachten und vererbten Rembrandtwerkes ausschließe, so hänge der mit der im späteren 17. Jahrhundert erweckten Leidenschaft für urschwedische Geschichte zusammen. Die damals bekannt werdende isländische Überlieferung, Snorre Sturlesons Heimskringla, habe die euhemeristisch-historische Erklärung der alten Mythen verbreitet, wonach Odin als König in Upsala den schwedischen Staat aufgerichtet habe und Stammvater der Könige geworden sei[2]. Dies also sei der Gegenstand des Bildes: die Gründung des schwedischen Reiches durch Odin, den Einäugigen, inmitten einer Tempelarchitektur und einer Stimmung geheimnisvoller Feierlichkeit und Heiligkeit. Als König und Hohepriester in einer Person sei Odin mit einer hohen, doppelten Tiara in eben den blauen und gelben Farben geschmückt, von denen zuvor die Rede war. Alles das stimme vollkommen mit Snorre Sturlesons Erzählung.

Es war das Prachtschloß einer geistreichen Hypothese, und ein anderer bekannter Kopenhagener, Georg Brandes, sagte von ihr (wie mir gelegentlich Dr. Göthe in Stockholm berichtete), nie sei eine Hypothese besser begründet gewesen. Trotz einiger wertvoller hineingebauter Beobachtungen mußte sie leider wie ein Kartenhaus in dem Augenblick einstürzen, da die von Madsen selber herbeigewünschten urkundlichen Aussagen entdeckt wurden, und Madsen war der erste, sie anzuerkennen, obwohl sie eine gänzlich andere, unerwartete Deutung des Bildes brachten.

Schon 1884 hatte der Amsterdamer Archivar de Roever (in Oud Holland II 81ff.) eine Urkunde zu Rembrandts unglücklicher Finanzgeschichte in den Jahren nach seinem Bankerott veröffentlicht, aus der die bis dahin unbekannte Tatsache zu gewinnen war, daß der Künstler im Jahre 1662 ein Stück Malerei für das neue Rathaus der Stadt geliefert habe. Hier kam also der Beleg für

[1] Aus dem Blau und Gelb entrollter schwedischer Fahnen hat ein halbes Jahrhundert später Hughtenburgk einen trefflichen koloristischen Effekt in seinem Braunschweiger Schlachtenbild (Museum Nr. 421) gezogen. Das Motiv dieses Bildes im übrigen stark an Rubens' Amazonenschlacht angelehnt.

[2] Außer den Zitaten von Madsen sei noch auf Geijers Schwedische Urgeschichte 105ff., 317ff. der deutschen Ausgabe verwiesen und auf Jakob Grimm, Deutsche Mythologie 201, Anm. 3, wo zu Snorri die analoge Auffassung der englischen und der dänischen Überlieferung bei Saxo Grammatikus herangezogen und ihr Sinn erklärt wird. Bekanntlich hat noch Carlyle im ersten Kapitel seiner Heldenverehrung die Ansicht von Odin als einem vergötterten Helden.

eine große Bestellung neben dem Bild der Vorsteher der Tuchmacher, aber freilich noch ohne Andeutung, um was für einen Gegenstand es sich handle.

Sieben Jahre später fand der gleiche de Roever die Lösung. In Fokkens' gedruckter, alter und wohlbekannter Beschreibung von Amsterdam entdeckte er an der Stelle, wo von dem Programm für die Malereien der acht Bogenfelder der großen Galerie des Rathauses, dem Krieg der Bataver mit den Römern, gesprochen und der Gegenstand der schon fertiggestellten Bilder breit beschrieben wird, den bis dahin völlig übersehenen Satz, das erste in der Reihe dieser Historienbilder, das Bankett des Civilis und die Eidesleistung der Bataver, sei von Rembrandt gemalt. Fokkens' Buch war 1662 erschienen, im gleichen Jahre, auf das die zuvor genannte Urkunde wies, die zuerst die Nachricht einer Arbeit Rembrandts für das Rathaus gebracht hatte. Merkwürdigerweise enthält keiner der zahlreichen gedruckten Fremdenführer für das Rathaus, die später als 1662 erschienen sind, ein Wort von Rembrandts Beteiligung. Vielmehr geben sie seit 1663 ausnahmslos an, und so auch der Geschichtschreiber der holländischen Kunst, der diese Beschreibungen benützt hat, Houbraken, das Bild an der Stelle, wo Fokkens Rembrandt nennt, und sein Gegenstand, das Civilisgastmahl, sei von Jürgen Ovens gemalt. Diese Angabe erschien zuerst in Philipp von Zesens 1663 hochdeutsch verfaßter Beschreibung von Amsterdam und zwar mit dem Anfügen, daß Ovens sein Bild (die Umarbeitung eines älteren Flinckschen Entwurfes) in vier Tagen eilig fertiggestellt habe.

Wie sollte sich nun die Frage: Rembrandt oder Ovens klären? In der großen begreiflichen Spannung und angesichts der bestimmten Überlieferung, daß ein Bild Rembrandts, eine Szene der Bataververschwörung, nicht nur 1662 in Auftrag gegeben, sondern tatsächlich im Rathaus aufgestellt war, tauchte die Möglichkeit auf, daß am Ende trotz aller gegenteiligen Aussagen, von dem Dunkel des Ortes verdeckt, kein Ovens, sondern doch ein wirklicher Rembrandt an dem angegebenen Platz im Rathaus hänge. Eine große Kommission trat im März 1892 zusammen und nahm mit allen Hilfsmitteln von Gerüsten und künstlicher Beleuchtung den Augenschein. Die Kommission fand keinen Rembrandt, sondern ein schlechtes Bild, das einige für Ovens, andere für ein noch späteres Machwerk erklärten[1]. Wenn also das sicher vorhanden gewesene Werk Rembrandts verschwunden war, wohin sollte es geraten sein? In diesem Augenblick lenkten sich wie von selbst die Gedanken auf das Stockholmer Bild. Es wurde klar, daß das verschollene Bild Rembrandts kein anderes als das Stockholmer war, und daß es keinen Ziska, Salomo, Judas Makkabäus oder Odin, sondern den Führer des batavischen Aufstandes, den

[1] Die Bürgermeister von Amsterdam haben 1697 an den Rat berichtet, einige der großen Gemälde im Gange des Rathauses seien durch die Mauerfeuchtigkeit fast zerstört. In welchem Grad das der Fall war, sieht man daran, daß der Vorschlag dahin ging, den Mauerbewurf zu erneuern und in Fresko neu malen zu lassen. A. W. Kroon, Het Amsterdamsche Stadhuis, 1867, 103f. Die noch vorhandenen Bilder werden sämtlich stark restauriert sein. Die Dunkelheit der jetzt veränderten Räume erschwert das Urteil, das auch durch die Benutzung von Leitern (was ich versucht habe) nicht sehr gefördert wird.

einäugigen Civilis, darstelle[1]. Da indessen das Stockholmer Bild trotz seiner Größe nur ungefähr ein Fünfteil des Umfanges, den es ursprünglich gehabt haben muß (wie an der noch vorhandenen Wandfläche des Bogenfeldes im Rathaus kontrolliert werden kann), besitzt, so bleibt die Restfrage, welches die Ursache der Verstümmelung dieser größten Leinwand, die Rembrandt bemalt hat, gewesen sein mag.

Die erste Spur, die de Roever gefunden hat, gibt dazu einen Fingerzeig. Während Rembrandt an dem Bild malte, war es bereits mit einer Art Hypothek belastet. Ein Gläubiger und Malkollege des Meisters, Ludwig van Ludick, hat sich im August 1662 mit ihm notariell dahin verglichen, daß zur Deckung seiner Geldforderung einmal das dienen sollte, was Rembrandt nach dem 1. Januar 1663 vereinnahmen würde, und zwar bis zum halben Betrag der Einnahme, und zweitens eine bestimmte Quote dessen, was Rembrandt für sein Rathausbild als Honorar empfangen und bei weiterer Arbeit daran als besondere Entschädigung erhalten werde. Hieraus scheint hervorzugehen, daß Rembrandt das Bild hatte aufstellen lassen, darnach aber, um Veränderungen anzubringen, das Bild wieder an sich genommen hat. Da ein besonderes Honorar für diese Veränderungen ausbedungen gewesen zu sein scheint, kann man vielleicht schließen, daß diese Veränderungen von der Behörde außerhalb des ursprünglichen Vertrages gewünscht worden sind. Da ferner neben dem Zedieren der Einnahmen von 1663 an der Anspruch auf die etwaigen Einnahmen aus dem Rathausbild besonders stipuliert ist, so scheint es ungewiß gewesen zu sein, ob die daraus fälligen Honorare noch 1662 oder 1663 zu erwarten waren[2]. Zwischen dem August 1662 und der Abreise von Jürgen Ovens in seine deutsche Heimat (wie wir alsbald erklären werden, im Frühjahr 1663) ist also die entscheidende Wendung zu setzen, daß Rembrandts Werk nicht mehr in das Rathaus zurückkehrte, sondern zunächst in der Werkstatt des Meisters blieb. Manche sind geneigt, eine Erklärung, die uns die Quellen versagen, vermutungsweise in dem mangelnden Kunstverständnis der Amsterdamer Stadtväter zu suchen, und sogar holländische Beurteiler haben daraufhin die Stadtregierung von 1662/63 mit wenig schmeichelhaften Zensuren bedacht. Zieht man indessen den bekannten hartnäckigen Charakter Rembrandts in Betracht, der sich in seine Kunst nicht hineinreden ließ und die Geduld seiner Auftraggeber durch seine bedächtige Selbstkritik und seine Korrekturen ermüdete, so will es gar nicht unwahrscheinlich klingen, daß Rembrandt das Tuch mit der Amsterdamer Stadtkommission zerschnitten und selbst die Lieferung eingestellt hat. Die *eilige* Arbeit von Ovens, die durch einen Fürstenbesuch im Rathaus und

[1] Die entscheidenden Aufsätze de Roevers, een Rembrandt op 't Stadhuis in Oud Holland IX (1891), 297ff. und X (1892), 137ff. Madsen, der gleichfalls als Mitglied der Kommission geladen war, hat schon auf de Roevers ersten Artikel von 1891 hin angesichts der neuen Beweise seine Zustimmung erklärt.

[2] Herr Prof. Six hat die Auffassung (Oud Holland XV, 1897, S. 8 und Anm. 1), daß Rembrandt noch 1663 am Civilis zu arbeiten dachte. Jedenfalls ist der Text der Akte nicht eindeutig und die holländischen Kunstcritici, die diese Akten mitteilen oder drucken lassen, geben leider keine Übersetzung oder genaue Erklärung der schwierigen Stellen. Diese Dinge sollten von einem sachverständigen, d. h. juristisch gebildeten Bearbeiter zusammenhängend erläutert werden.

Repräsentationsbedürfnisse, wie schon in früheren Fällen, erklärt werden mag, legt den Gedanken nahe, daß auch von Rembrandt gefordert worden war, sich zu beeilen, daß ihm bei der bekannten Rücksichtslosigkeit für vornehme Personen, die im 17. Jahrhundert ebenso ungewöhnlich wie (nach Houbraken und Sandrart) für Rembrandt charakteristisch war, die Sache nicht mehr paßte, und es also zum Bruch kam. Das sind alles Vermutungen, die aber nicht schlechter sein mögen als die sonst geäußerten Anklagen gegen die Philister auf dem Amsterdamer Rathaus[1].

Wir hätten somit folgende Daten. Bestellung des Civilisbildes bei Rembrandt wahrscheinlich 1661; denn im Januar 1661 sind auch bei Jordaens und Lievens Bilder für die große Galerie des Rathauses bestellt worden. Für das eine Bild von Jordaens steht fest, daß es am 1. November 1661 von der Stadt übernommen war[2]. Rembrandt mag länger zu seinem Bild gebraucht haben. Aber 1662 hing auch sein Bild am vereinbarten Platz im Stadthaus. Im August dieses Jahres 1662 erfahren wir von weiteren Veränderungen an dem Bild, für die möglicherweise noch das folgende Jahr in Anspruch genommen wurde. In diesem folgenden Jahre 1663 aber erscheint ein Ersatzbild für Rembrandts Civilis. Das Datum läßt sich genauer umgrenzen. Philipp von Zesen, der seine Beschreibung von Amsterdam in vier Monaten des Jahres 1663 nach eigener Angabe am Schluß seines Werkes verfaßt hat, nämlich April bis August 1663, beschweigt das Gemälde Rembrandts völlig. Nach seiner Angabe befanden sich im Sommer 1663 vier fertige Bilder in der großen Galerie des Rathauses: von Ovens die Verschwörung des Civilis (also der Ersatz für Rembrandt), von Lievens die Schilderhebung des Brinnio und zwei Stücke von Jordaens: der nächtliche Überfall des römischen Lagers und die Friedensverhandlung auf der geborstenen Brücke. Die Folge der batavischen Kriegsbilder wurde zunächst nicht fortgesetzt. Schon Philipp von Zesen nennt 1663 als fünftes Bild, damals noch im Entstehen begriffen, einen Simson im Kampf mit den Philistern. Da Ovens (nach Angabe de Roevers[3]) im Mai 1663 Amsterdam verlassen hat, um nach Friedrichstadt in seine Schleswigsche Heimat zurückzukehren, so muß das Ersatzbild für Rembrandts Civilis vor Mai an seinen Platz gekommen sein.

[1] Man muß die urkundliche Geschichte des Amsterdamer Rathausbaues von Kroon in dem vorhin zitierten Buch (S. 8, Anm. 1) studiert haben, um eine Vorstellung von den Schwierigkeiten, politischen Kniffen, Interessenkämpfen zu bekommen, unter denen das ungeheure Unternehmen sich vollzog, das 1625 mit den ersten Bodenankäufen beginnend sich durch das ganze Jahrhundert hinzog, ohne fertig zu werden. Kroon braucht für die Rathausbaupolitik wiederholt das Wort Komödie und ironisiert reichlich die regierenden Stadtväter. Oft sind wichtige Einzelheiten völlig im Dunkeln. Die Intriguen, die 1654 Jakob van Campens aus der Stellung der leitenden Architekten verdrängt haben, so daß er nicht einmal bei der Einweihung zugegen war, sind erst kürzlich bloßgelegt worden. Kroon gibt an, dem Jan Bronkhorst sei sein Gemälde Jethro und Moses, die das Gesetz überbringen, von Bürgermeistern und Kassenverwaltung glatt zurückgegeben und eine Verbesserung ohne jede besondere Entschädigung verlangt worden. Man wird sich angesichts des Rembrandtschen Falles bescheiden müssen Es sind vielfache Möglichkeiten und Menschlichkeiten, die bei dem Riesenetat des Rathauses zu spielen pflegten.

[2] Jordaens ließ das Honorar von 1200 fl. für das Bild mit anderen Einnahmen bei der Stadtkasse als Kapital stehen und bezog den Zins vom 1. November 1661 an. Rooses, Jordaens S. 209, dessen Darstellung der Sache übrigens etwas verwirrt und nicht frei von Irrtümern ist.

[3] Jetzt auch Harry Schmidt über Ovens in Sauermanns Schleswig-Holsteinischem Kunstkalender 1913.

Die Wendung im Schicksal des Civilis-Bildes ist eine Tatsache. Seit 1663 blieb das eilige Machwerk von Ovens an der Stelle, die für Rembrandt bestimmt gewesen. Dem Meister mochte es gleichgültig sein. Weniger aber dem Herrn van Ludick, mit dem eine Teilung des für das Bild fälligen Honorars vereinbart war. Hier tritt nun die Frage nach der Ursache der Verstümmelung, die das Civisbild gleich der Nachtwache, dem Homer, nur in viel größerem Umfang erlitten hat, in den Vordergrund der Überlegung. Von 1662 bis tief in das achtzehnte Jahrhundert ist uns zurzeit keine Erwähnung des Bildes bekannt. Dann taucht es in Schweden im Besitz einer Familie auf, deren Abstammung und verwandtschaftliche Verbindungen nach Holland weisen. Damit ist ja wohl entschieden, daß das Bild nicht von der Königin Hedwig Eleonore bestellt und erworben worden ist, sondern, nachdem es von der Regierung von Amsterdam bestellt war, in Privatbesitz gelangt und auf diesem Weg nach Schweden ausgewandert ist[1]. Der Teilanspruch auf das Bild, den Ludick besaß, und der wider Erwarten nicht realisiert werden konnte, als das Geld der Stadt ausblieb, erhebt es über jeden Zweifel, wo der Grund für die letzte Umänderung des Bildes zu suchen ist. Das Stück war, weil für einen bestimmten Ort bestellt, als es zurückgezogen wurde, unverkäuflich. Der Anspruch des Gläubigers war nur zu befriedigen, wenn aus dem Bild ein Verkaufsgegenstand gemacht, das Format also in ein solches umgewandelt wurde, das, im Unterschied von den Ausmessungen eines öffentlichen Gebäudes, für bürgerliche Räume verwendbar war. Ob das Bild durch Ludick oder durch Rembrandt selber weiter verkauft worden ist, ist nicht auszumachen. Es mußte aber irgendwie verwertet werden. Daß zu diesem Zweck kein Pfuscher, wie es im Kunsthandel häufig genug vorgekommen ist, das Bild zerschnitten hat, sondern daß der Meister selbst sein Werk nicht nur kleiner gemacht, sondern auch innerhalb des neuen Rahmens umgeändert hat, dafür werden wir im folgenden zum erstenmal den Beweis liefern. Signatur und Namen hat Rembrandt nicht auf den Rest der großen Bildleinwand gesetzt. Händler und Käufer mochten sich zufrieden geben, daß keine echte oder falsche Bezeichnung dem Stempel des Genius etwas hinzutun könne.

[1] Die Spuren des Bildes in Schweden hat Hr. Dr. Göthe in Nordisk Tidskrift för vetenskap, konst usw. 1892 und Chronique des arts 1892, 157 ff. und 172 ff. zusammengestellt. Das Bild ist Eigentum der Kunstakademie und von ihr seit 1865 dem Nationalmuseum geliehen. Wieso es sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts im Königlichen Schloß aufgestellt befunden hat, ist nicht aufgeklärt. Nach neueren Beiträgen zur Geschichte des Bildes habe ich vergeblich gesucht. O. Granberg, trésors d'art en Suède II nr. 350 bringt nichts dergleichen. Das Buch von Ludwig Looström, kungl. Akademiens för de fria konsterna samlingar af målning och sculptur, Stockholm 1914, ist weder auf den großen Bibliotheken in Berlin und München noch in den Königl. Museen zu Berlin zu finden gewesen.

Handlung und farbiger Ausdruck.

1.

Die Verschwörung des Civilis ist aus Rembrandts Phantasie als ein Zwillingsbild geboren. Das andere 1661/62 entstandene sind die Wardeine der Tuchmacher, von den Holländern als „staelmeesters" bezeichnet[1]. Beiden Bildern ist die Figurenanordnung um einen Tisch gemeinsam. Sie hatte Rembrandt schon mehr als einmal beschäftigt. Nicht nur, daß er Leonardos Abendmahl wiederholt nachgezeichnet und nachgebildet hatte: die Hochzeit Simsons, Belsazar, das Emmausmahl — von biblischen Parabeln (Schalksknecht, Arbeitern des Weinbergs) oder Bildnissen, wo ein Tisch nur eben vorkommt, nicht zu sprechen — boten verwandte Kompositionsaufgaben. Die Tuchherrn zeigen die Vorderseite des Tisches ebenso frei wie Leonardos Abendmahl. Dagegen hat das Civilisbild mit der Simsonhochzeit die Figuren an der vorderen Tischseite gemeinsam, die somit als Rückenfiguren gegeben sind, eine Ansicht, die in allen Fällen die Raumvorstellung belebt. Für die Zwillingsbilder von 1661/62 fällt vor allem das gemeinsame Schema der horizontalen Scheitellinie der Figuren hinter dem Tisch ins Auge[2]. Bei den Tuchherrn ist die fünfmal wiederkehrende parallele Horizontale (zwei Bildränder, Tischrand, die Hüte, die Simslinie) durch die Wellenbewegung der Hutkrempen, vor allem aber dadurch der Starre beraubt, daß zwei Figuren von den sechsen die Regelmäßigkeit des Linienschemas durchbrechen: der barhäuptige „Knecht" sitzt nicht, sondern steht; einer von den Herren hat sich, um besser zu sehen und zu hören, halb erhoben; an der Kurve seiner Rückenlinie ist zu merken: er wird sich gleich wieder setzen. Diese beiden linearen Unterbrechungen genügen, den geometrischen Zwang zu lösen. Sehr viel kühner ist, dem Unterschied der Gegenstände entsprechend, das Schema auf dem Civilisbild gebrochen. Von den vier Vordergrundfiguren kommen die drei in der Mitte zusammengehörigen in Betracht. Ihre Köpfe bilden eine etwas konkav eingesenkte Diagonallinie, die mit dem steilen Anlauf

[1] Die deutsche Bezeichnung, die zwischen den amtlichen Namen der Waerdijns, wie sie in dem früher nicht in der Literatur benutzten Werk von Bontemantel und sonst häufig vorkommen, oder der Staelmeesters die Wahl hat, mag Wardeine als ein uns annehmbares und verständliches Wort vorziehen. Stahlmeister wäre uns weniger verständlich. Wir kennen aus der hansischen Geschichte den Stahlhof als deutsche Niederlassung in London, dessen Name genau der Obliegenheit der Stahlmeister entspricht. C. Neumann, Rembrandt. 2. Aufl., S. 475.

[2] Auf die Neigung des späten Rembrandt für „Isokephalie" hat W. Valentiner in einem Essai, der dem Werk: Rembrandt in Bild und Wort von Bode und Valentiner beigegeben ist, S. 151 hingewiesen.

ihrer dunkel geballten Silhouetten die Scheitellinie der Figuren hinter dem Tisch heftig entzweischneidet. Die Tischkante steht auf beiden Zwillingsbildern nicht ganz parallel zu den Bildrändern, sondern schräg steigend in den Raum hinein, sehr auffällig bei den Tuchherrn, unverkennbar auch im Stockholmer Bild[1]. Durch die ansteigende Gruppe der Rückenfiguren vorn wird das Verschwörungsbild in zwei ungleiche Hälften zerteilt, einen vorn geöffneten Ring von acht Figuren auf der linken Hälfte und einen Anhang von drei Zuschauern,



Abb. 2. Die Wardeine der Tuchmacher, Amsterdam.

die rechts abschließen. Da das Bild in seinem gegenwärtigen Zustand verstümmelt ist, muß ich zur Rechtfertigung der folgenden Untersuchung des Linien- und Farbenaufbaues sogleich bemerken, daß als Resultat unserer Analyse die Tatsache vorwegzunehmen ist, daß *das Bild von Rembrandt selber und keinem anderen seinen verkürzten Umfang erhalten hat*. Auf die für wissenschaftliche Untersuchungen überflüssige Spannung, bis wir dieses Resultat klar gemacht haben, kann billig verzichtet werden.

[1] Nach meiner Messung in Stockholm beträgt, von der oberen Lichtkante des Tischtuchs zum unteren Bildrand gemessen, das Lot links 78 und rechts 83½ cm; also ist die Steigung 5–6 cm. Über die Steigung auf dem Amsterdamer Bild mein Rembrandt, 2. Aufl., S. 479. Bei diesem Anlaß widerrufe ich, was ich dort über den Gegenstand gesagt habe, den die äußerste Person rechts nervös mit der Hand zusammenpreßt; es ist kein Säckchen, sondern der goldlitzenbenähte Handschuh. Herr Dr. H. de Groot hat Recht.

Die Hauptgruppe stellt die Schwurhandlung dar. In wortloser Entschlossenheit haben diese Männer die Schwerter aus den Scheiden gezogen (eine Scheide, stoffumhüllt, ist nur einmal, bei dem diesseits des Tisches Stehenden sichtbar) und suchen das steil vorwärtsgehaltene Schwert des Hauptmanns mit ihren Klingen zu berühren. „Wir schwören". Die dem Civilis Zunächststehenden legen statt Schwertern ihre Hände an die Klinge seines Schwertes. Haben diese keine Schwerter? Sind diese beiden vielleicht Priester? Der eine, der glattrasierte, weißmähnige mit den scharfen Zügen, der spitzen Nase an dem fahlen Profilgesicht, mit dem zusammengepreßt zahnlosen Mund und der andere, weißbärtige mit dem über den Kopf hochgezogenen Tuche. Nahm Rembrandt die kennzeichnende Tracht antiker Priester oder Opfernder aus Stichen nach alten Statuen oder mittelbar, etwa aus dem Deciuszyklus von Rubens - van Dyck herüber, um heidnische Priester darzustellen? Alle Figuren werden um Hauptesläge von Civilis überragt; seine Erscheinung wird fast ins Übermenschliche durch die reifgeschmückte Tiara auf seinem Haupt erhöht; aber auch seine Breite wirkt gegen die Schwurgenossen überlebensgroß, weil er als einziger in Frontstellung seine Breitseite dem Beschauer zukehrt. Lange Haare und ein rötlich blonder Vollbart umrahmen ein Gesicht, dem ein Auge fehlt. Aber alle Kraft sammelt sich im Blick des anderen, sehenden Auges, um so wirksamer, weil es unter allen Augen auf dem Bild das einzige ist, das den Beschauer ansieht, anfaßt. Er ist der Sprecher der todentschlossenen Schar; von ihm flutet brandend und zwingend all die magische Kraft zurück, die sich von der Berührung so vieler Hände und Schwerter und Blicke in ihm gesammelt hat. Das Gesicht ist breit und klotzig; was man gemeinhin häßlich nennt; aber Sicherheit, Vertrauenswürdigkeit eignen dieser barbarischen Hoheit; wie er den Schwertgriff fest umklammert hält, wirkt er unerschütterlich. Obwohl weit aus der geometrischen Mittelachse des Bildes gerückt, ist er der Pfeiler, der moralisch-tektonisch den Zusammenbau der Komposition trägt. Den Ausdruck von Zähigkeit, Widerstandskraft, Plumpheit teilt er mit den Genossen, jene beiden sogenannten Priester, seine nächsten Nachbarn ausgenommen; sie sind die Alten, Weisen, geistiger im Ausdruck als die anderen. Für sich steht die jugendlich elastische Gestalt mit den geschlitzten Ärmeln, die sich diesseits des Tisches steil aufgerichtet hat und die Mütze in der hinten eingestemmten Faust hält. Der prächtige Mantel ist über den Stuhl geglitten, und eine Tasche hängt an blauem Band über die Lehne. Im verlorenen Profil zeigt sich ein dickbäckiges Gesicht; aber der Ausdruck des Antlitzes ist bei ihm wie bei seinen zwei Nachbargenossen unsichtbar, weil sie uns den Rücken zeigen; ihre ausladenden Haltungen und Gesten ergänzen wie in Reflexbewegungen die Bewußtheit der Figuren von jenseits des Tisches; der Hauptzweck dieser Dreiergruppe, die psychologisch der Handlung wenig neues zufügt, ist formal bestimmt. Sie bilden den Dunkelschirm gegen das Licht; sie tragen als Vordergrundstützen die Raumillusion. Von ihrer linearen Bedeutung als Bewegungsmotiv, um mit diagonal sich hebendem Schwung das friesartige Band der hinteren Figuren-

reihe in heftiger Zäsur zu unterbrechen, war schon die Rede. Noch bleibt ein Wort über die drei Personen außerhalb des engeren Ringes am rechten Bildrand zu sagen. Nur der erste links, ein Profilkopf nach links sehend, ist mit seiner Aufmerksamkeit an der Schwurhandlung beteiligt. Ihm folgt eine Halbfigur, die nicht auf Civilis blickt, barhäuptig, die kurzen Haare in die Stirn gekämmt, zusammengedrückte, tiefliegende kleine Augen, geschlossener Mund. Über dem linken Arm hängt ein schillernder Mantel. Der letzte Mann am Ende rechts hat bei vielen Betrachtern des Bildes schweren Anstoß erregt. Indes alle Figuren hinter dem Tisch bei der Eideshandlung aufgestanden sind, ist dieser sitzen geblieben. Ein höhnisches Lachen scheint über das greisenhafte Gesicht zu gehen. Soll es eine Kritik des feierlichen Aktes sein, dessen Zeuge er ist? Ein Mephistopheles oder Judas, hat man gefragt, oder einfacher: ein Betrunkener? Es ist wahr, er rührt die Hände nicht, er faßt kein Schwert und gibt seinen Segen zu der Sache in seiner Weise; aber ich teile jene Erklärungen und Deutungen durchaus nicht. Denn das Modell und der Ausdruck finden sich auch in anderen Werken Rembrandts, ohne diabolische oder pathologische Nebenabsicht. Zunächst darf man an das berühmte Selbstbildnis des Greises (Sammlung Carstanjen) erinnern; sein vertroddeltes Lachen bedeutet gar nichts; es ist die greisenhafte Erscheinung schlaff gewordener Züge, deren Muskelapparat auf die üblichen, vom Lebensinstinkt bewirkten Hemmungen nicht mehr reagiert. Es ist richtig beobachtet worden, daß dasselbe Modell auf einer Radierung, Christus unter den Schriftgelehrten (B. 64), begegnet, ein gebückter Alter, der auf einen Stock gestützt, von rechts herankommt; hier findet sich derselbe unheimliche Kopf ohne das grinsende Lachen. Manchmal will mir scheinen, als könne der gealterte Goldschmied Lutma, Rembrandts Freund (B. 276), das Modell hergegeben haben. Auf dem Gemälde der Verschwörung sind alle Lebensalter vertreten, von der blonden Jugend bis zum weißhaarigen Alter; für die Zahl von elf Figuren sind die Varianten der Modelle groß, bartlose und bärtige, fleischige und magere, knochige Gesichter, glatte und faltige Haut, lockige und kurzhaarige Köpfe, ja wallende Mähnen und Perücken, und ebenso nach der Seite des Ausdrucks alles vom blindgläubigen



Abb. 3. Christus unter den Schriftgelehrten. Radierung. Ausschnitt.

Vertrauen und Enthusiasmus der Jugend, von der Suggestion des Mittuns bis zur klarsten Einsicht in die Notwendigkeit, dem Trotz der Rachsucht und dem Gefühl gottgewollter Berufung. Warum sollte in diesem Abbild des Lebens nicht auch eine Figur vorkommen, die keine „Rolle“ hatte? Rembrandt empfand in solchen Dingen wie Shakespeare; unser Publikum ist aber durch die theatralisch verseuchte moderne Historienmalerei und ihre schauspielermäßig unterstreichenden Absichtlichkeiten verdorben[1]. Unter einer richtigen „Verschwörung“ stellt sich das Publikum etwas anderes vor, und möglicherweise erging es dem Publikum oder der für das Rathaus maßgebenden Kunstkommission des alten Amsterdam nicht anders, da sie doch an die italianisierte affektreiche Antwerpener Historie gewöhnt waren. Der für Barbarendarstellung naheliegenden Versuchung, nackte Figuren zu geben, einige schöne Rückenmuskulaturen, bloße Arme und Beine, flatternde Felle zu zeigen, zappelnde Aufgeregtheit, pathetische Verschwörergesten, Pose und Rhetorik, die Nuditäten der Allegorik — all dem ging Rembrandt aus dem Wege, weil er eben Rembrandt war. Wenn man bei der üblichen Lebhaftigkeit, mit der Barockfiguren ihre Glieder schleudern, leicht denkt, sie hätten mehr als zwei Arme oder mehr als fünf Finger an den Händen, so verdient die Statistik Beachtung, die auf diesem Bild von elf Figuren nur sechs Hände zählt. Die Mitwirkenden dieser Rembrandthistorie zeigen das nordische Phlegma einer langsamen und zurückhaltenden Körperbewegung; alles vollzieht sich nach außen in den allereinfachsten Gebärden; die Mienen spielen wenig und sind so gesammelt, als wenn die Entschlüsse, die aus dem Innern kommen, diesen geweihten Bezirk kaum überschritten und sich nach außen mehr durch kurze Zeichen als durch gleichwertige Bewegung verrieten. Mit der Außenwelt des Beschauers vollends ist keine Verbindung. Es ist, als belauschten wir die Szene; die Versunkenheit, die der späte Rembrandt mit Vorliebe seinen Gestalten gibt, ihre langen Monologe, die Beziehungslosigkeit zur Welt, die Unaufmerksamkeit der tiefgeschachteten, nach innen gewendeten Augen für alles Äußere hat zu der Gewohnheit geführt, daß Rembrandt das Licht in den Augen der Figuren, diese aufblitzende Lust und das Interesse an irgend einem Dialog, unterdrückt. Gern legt er über die Gesichter den Schleier eines Halbschattens und läßt das Licht außerhalb des Antlitzes, auf einem Streifen der Kopfbedeckung, auf der Brust, auf irgend einem Körperteil spielen. Alle diese Eigentümlichkeiten kehren hier wieder; in keinem Auge ist ein Licht aufgesetzt[2]. Die Augen sind glanzlos. Bloß auf die Figuren und ihr Verhältnis zu wirklichen oder möglichen Modellen betrachtet, bildet das Civilisbild und die Wardeine der Tuchmacher einen vollkommenen Gegensatz. Der Auftrag der Tuchherren war ein Bildnisauftrag, bei dem eine kleine novellistische Zuspitzung (wie sie Burger Thoré vortrefflich gedeutet hat) nicht

[1] Daß lediglich ein formaler Grund Rembrandt bestimmt habe, eine sitzende Figur am Bildrand zu wünschen, damit sich der Gesamtumriß der Figuren hinter dem Tisch zum Rand hin senke, glaube ich nicht. Denn auch die Zeichnung des unabgeschnittenen Bildes, von der später die Rede sein wird, enthält an dieser Stelle eine Sitzfigur und darnach weitere, stehende, die jetzt fehlen.

[2] Vgl. C. Neumann, Rembrandt, 2. Aufl., S. 472ff. und 500f.

mehr als eine Zutat und Würze sein konnte, die die schwierige und etwas geschmacklose Aufgabe eines Gruppenporträts erleichterte und mit dem oberflächlichen Reiz einheitlicher Bildwirkung belebte. Alle Mittel, und vor allem die koloristischen, mußten in den Dienst der Bildnisaufgabe gestellt werden. Auch im Bildnis sah Rembrandt freilich zuerst die Bildaufgabe, wenn er sich auch nach der gewaltigen Ausschreitung der Nachtwache nicht mehr hat hinreißen lassen, aus einem Porträtstück eine Farben- und Tonsymphonie zu machen, von der die Figurenthemata umspielt und getragen werden. Aber es blieb dabei: er stand zum Bildnis anders als etwa Hals oder van der Helst. Er war mehr Poet, er hatte den stärksten Sinn für Bildharmonik, opferte unbedenklich die Ähnlichkeit (was ihm zweifellos das Publikum verdachte), er gab dem Bildnis keinen Zug und nahm keinen weg ohne ständige Verrechnung mit dem Ganzen der Bildwirkung. Wenn man beobachtet, wie Hals auf seinen Nurporträts etwa ein Auge modelliert, wie er mit einem Pinselzug die Brauen hinwirft, mit einem anderen Hieb ein paar Krähenfüße unter das Auge setzt, und die Plastik dabei vollkommen wird, und wenn man damit die Behandlung der Gesichter der Tuchherrn vergleicht, so wird klar, wie das Ab- und Zugeben in der Durchbildung der Einzelzüge für Rembrandt immer von dem Ausrechnen der Wirkung im Gesamtbild abhängig bleibt. Die drastische Art, die Augenpartien zu modellieren wie Hals hat er verschmäht; das Akzentuieren der sogenannten Kummerfalte hat er wunder wie häufig unterdrückt. Auf solchen leisen, bewußten Abänderungen, Vereinheitlichungen gegenüber allzu individuell „zufälligen" Störungen des allzu Wirklichen beruht zum guten Teil das Dichterische in der Schöpfung Rembrandtischer Bildnisse. Verfuhr nun der Meister solchermaßen mit Bildnissen, um wieviel freier war er bei Ausdrucksfiguren, in Historien, wo jede Figur nur das Glied einer vorgestellten Handlung bildet. Hier bewegte er sich in vollkommener schöpferischer Freiheit, und diese Übung machte für ihn wie für jeden Historienmaler die Historie und die Ausdrucksfigur zu einer unvergleichlichen Schule des Bildnisses als dichterischer Aufgabe. Man kann sich schwer vorstellen, daß die Giokonda von jemand gemalt wäre, den nicht die reichen Abstufungen der Ausdrucksaufgaben im Abendmahl belehrt und zu der souveränen Freiheit geführt hätten, die geheimsten Seelenregungen zu sichtbarer Form gerinnen zu lassen. So besteht auch bei Rembrandt ein gegenseitiges Sichbedingen zwischen Bildnis und Historie. Ungefähr in derselben Zeit, in der der Kreis der Civilisfiguren Gestalt gewann, Ausdrucksfiguren eines heiligen Enthusiasmus, des Opferwillens und entschlossener Hingabe, hat Rembrandt eine Anzahl selbständiger Halbfigurenbilder gemacht, Christus, den Evangelisten Matthäus, eine Nonne, einen Pilger, Mönche, alle in der Stimmung der Andacht und Versunkenheit. Diese Figuren sind keine Verschwörer. Aber Neigung und Interesse gingen so stark nach jener religiösen Seite, daß auch im Civilisbild statt politischen Pathos der religiöse Zug vorklang, Feierlichkeit und Hingebung, daß die liturgische Zeremonie Hauptsache wurde. Erinnert man sich, daß Rembrandt in dem kalvinistischen

Holland Marien und Heilige, St. Hieronymus und St. Franz dargestellt hat, und zwar mit der gegenständlichen Inbrunst und Anteilnahme, die ihm eigen war und die ihn von der formalen Virtuosität der Italiener immer weiter entfernte, so entzieht man sich schwer der Frage, was diese — soll man sagen: katholisierenden Äußerungen bedeuten. Wir müssen uns bescheiden und können keine Antwort finden[1]. Das empirische Leben Rembrandts außerhalb seiner Kunst ist uns ein Buch mit sieben Siegeln; was wir genau davon erfahren, ist nur die Schattenseite des Lebens: seine finanziellen Mißgeschicke und die schwere Kette, mit der dieses Dasein, dessen Schwung und Hochgefühle wir kennen möchten, an den Boden gefesselt bleibt. Jene Ausdruckshalbfiguren lassen das vollkommene „System" der Behandlung der Civilisfiguren erkennen. Eine der herrlichsten darunter, der Aschaffenburger Christus im Oval, zeigt den lebensgroßen Auferstandenen in völliger Frontansicht. Einen Christustyp wie Dürer hat Rembrandt nie gewagt und geschaffen: das Antlitz, eine niedere Stirn, lange braune herabwallende Haare, Lippen ohne Farbe, liegt im Halbschatten; für sich würde der Ausdruck der Mienen, die Bildung und die Seele dieses Kopfes nicht hinreichen, den starken Eindruck zu erklären. Aber vom Kopf abwärts liegt auf den Schultern ruhend im höchsten Licht ein weißer Mantel. Sein aufquellendes Leuchten durchbricht die umgebenden Dunkelheiten, einen dunklen Hintergrund, die dunkle braune nackte Brust des Auferstandenen, das im Schleier des Halbschattens liegende Antlitz mit den lichtlosen Augen und dem braunen Haarrahmen: dieses starke, fast grelle Weiß bringt das Bild in Bewegung; es blitzt hervor wie aus schwarzen Wolken, die sich ahnungsreich, geheimnisbergend breiten. Schließlich, es ist nicht das Gesicht Christi, es ist auch nicht der weiße Mantel, von denen die Wirkung kommt. Aber die Polyphonie des B i l d e s erklärt seinen Zauber und seine Macht. Von diesem Eindruck gewinnen wir am leichtesten Zugang zum farbigen Aufbau der Civilisverschwörung.



Abb. 4. Der auferstandene Christus, Aschaffenburg.

2.

Nochmals kommen wir zu den Wardeinen der Tuchmacher zurück. Bei diesem Bildnisstück mußte die Farbenkomposition eine ganz andere sein als

[1] Ein Zusatz zu dieser Stelle findet sich am Schluß auf Seite 165.

bei der Historie. Die Bildnisköpfe sind Hauptsache; sie werden vom übrigen inszeniert. Horizontal genommen sind es drei Farbengeschosse über dem Sockel, die ausnahmslos schwarzen Kleider und Hüte, das warmbraune Getäfel und zum dritten der bläulich gelbliche Wandverputz. Getragen werden diese Zonen von dem leuchtend roten Sockel der Tischdecke, deren Grundfarbe dann leicht dosiert und das Ganze zusammenstimmend überall mitschwingt. Man sehe die zahlreichen roten Pinselzüge in den Haaren der Köpfe, die blaßroten Stühle usw. Die Farbentemperatur nimmt von unten nach oben an Wärme ab. Der Einfachheit und Übersichtlichkeit des farbigen Aufbaues, die etwas vom Ei des Kolumbus hat, der Folge von Rot, Schwarz, Braun, Bläulich, entspricht die ebenso große räumliche Einfachheit. Der Tisch schiebt als Körper und als stärkste Farbe die Figuren zurück. Denkt man an die Schwingungen der Figurenfassade auf der Nachtwache, dem Hundertguldenblatt, die mit den Nischen, Löchern, Risaliten des Vor und Zurücks ihres Personals wie eine Borrominische Fassade aussehen, so ist nun eine völlige Beruhigung eingetreten. Ein paar Drehungen und Schrägstellungen von Figuren, die fast alle in die gleiche Raumschicht gepackt sind. In diesen einfachen Linien- und Raum- und Farbenzusammenhang sind die Köpfe gestellt und zu einer Art Handlung zusammengefaßt. Bei der Einfachheit der formalen Grundlagen wirkt nun schon der leise Akzent vernehmlich. Da ist kein Geschrei und kein Gefackel wie in der Nachtwache nötig. Hier haben die Augen von vieren der Figuren Glanzlichter bekommen; sie verkehren und streiten mit dem Publikum. Aber das novellistische Motiv ist nur Zutat. Wie der Fleischton der Köpfe aus den weißen Kragen hervorkommt, eingebettet zwischen das farbige Schwarz der Hüte und Röcke, die langen Haare und dann die weiterhin rahmenden Farben, wie zur koloristischen Differenzierung der seelisch-physiognomische Ausdruck hinzutritt, und diese Köpfe von den Farben- und Tonwogen der begleitenden Umgebung herausgehoben und getragen werden, macht in Wohlklang und Stärke des Ausdrucks zugleich dieses Sextett zu einem einzigartigen Stück in der Kunst der Welt.

Das Civilisbild stellte eine verschiedene Aufgabe. Seine Darstellungsmittel sind weit verschlungener. Zunächst: es wurde kein Tagbild mit dem Maß natürlichen Lichtes, das Rembrandt gelten ließ, sondern eine verdunkelte Szene mit künstlichem Licht, so daß die Farbe zwischen Extremen hellsten Lichtes und tiefsten Dunkels sich entfalten kann. Es wurde wieder einmal ein Notturno, die alte Lieblingsstimmung des Meisters.

Somit ist davon auszugehen, daß die Beleuchtung nicht wie bei den Tuchherrn von hochlinks kommt, sondern aus der Mitte des Bildes, wo die Lichtquelle verdeckt hinter dem Mann, dessen Silhouette durch den ausgestreckten Arm und die Schale, die er hält, in die Breite gezogen wird, zu suchen ist. Dieser Mann dient als Lichtschirm, als Dunkelkörper, an dem die Helligkeit des Lichtes entwickelt wird. Nun wird klar, warum er kein Schwert bekam, sondern eine flache breite Schale, die das Volumen der Hand verstärkt. Hier brauchte Rembrandt eine dunkle Masse, um die Illusion von Licht zu erzeugen. Die Hand

mit der Schale ist die wörtliche Wiederholung der Erfindung des baumelnden Handschuhes an der rechten Hand des Hauptmanns Coq in der Nachtwache, der den Maßstab für das starke Licht der Kinderfigur dahinter schafft. Das Licht verbreitet sich auf dem weißen Tischtuch, und da die Tischplatte ungefähr in Augenhöhe des Beschauers angenommen ist, also stark verkürzt wird, so bildet dieser sehr schmale, glänzend weiße Streifen die Lichtbasis für die Figuren hinter dem Tische. Sie stehen in einer Rampenlichtwirkung und sind von unten beleuchtet[1]. Diese Art zu beleuchten ist uns heute wenig vertraut. Das Rampenlicht pflegt selbst auf der Theaterbühne nicht die einzige Lichtquelle zu sein. Im Freien kommt das Licht von oben, sehr unvorteilhaft, wogegen Hüte als Dunkelrahmen des Gesichts einige Korrektur bilden. In den Zimmern geben Lichtkronen oder gar Deckenbeleuchtung gleicherweise Licht von oben her. In altmodischen Häusern, z. B. auf Gutshöfen ohne elektrische – oder Gasanlage, kann man Beleuchtungen wie auf dem Civilisbild erleben, wenn abgedämpftes Lampenlicht oder Kerzen auf dem Tisch brennen, und der Tisch mit seinen Gästen als Lichtoase seltsam gespenstisch mitten im Zimmerdunkel liegt, wo denn das nach der Höhe an Stärke abnehmende Licht schon die Köpfe, die zu den Gesichtern gehören, in Halbdunkel tauchen läßt. Ein Baldachin über den Köpfen der Figuren, wie ihn Rembrandt besonders liebt, preßt das Licht noch besonders in die Figurenschicht über dem Tisch zusammen und hindert es, sich zu zerstreuen.

Mit dem Licht mußte angefangen werden. Es belebt die Farbe und es zehrt an ihr. Die Farbe lebt und stirbt mit dem Licht. Und dann schafft das künstliche Licht seine besonderen Bedingungen. Das erste ist, daß im Civilisbild das laute Rot fehlt, das bei den Tuchherrn so unvergeßlich ist, wo es als Sockel das Bild trägt und zumal auf der linken Schmalseite des Tisches im Licht glüht. Oder das Rot des Petersburger Verlorenen Sohnes, das man dem Ursprung nach das Rubensrot nennen kann, das aber unter Rembrandts Finger ein eigentümliches Rembrandtrot wird. Das Civilisbild gibt die zwei Figuren des mittleren Vordergrundes, die beiden tieferen, nicht den stehenden, in Rot, und so wäre denn eine zusammenhängend geschlossene Farbenmasse an dieser Stelle. Aber dieses Rot ist stumpf und dumpf, weil es nicht im Licht, sondern gegen das Licht steht. Es ist noch weit gedämpfter als etwa das Rot der Bettdecke auf dem Kasseler Jakobssegen. Alle übrigen roten Stellen des Bildes sind zerrissen, zerstreut, kleine wirksame Akzente, aber keine Farbmasse. So die Beinkleider der entzweigeschnittenen Figur am linken Rand; am anderen Ende die zinnoberrote Mütze des grinsenden Alten. Gedämpft ist das Rot der Mütze, die der vorn Aufgereckte (der in der geschlitzten Bluse) mit der Hand nach hinten hält. Im Licht steht nur an einer Stelle ein helles

[1] Der Ausdruck Rampe stammt von John Kruse, Die Farben Rembrandts, Stockholm 1913, S. 36. Ich kann nicht alles in diesem Werk meines lieben, verstorbenen Freundes unterschreiben. Man soll bei Rembrandt nichts auf eine Formel bringen wollen, auch seine Farbenwahl nicht. Doch bleibt dieses Buch eine Fundgrube reicher Beobachtungen.

Rot geschlossen: das ist bei dem Vorletzten rechts. Aber seine rote Weste brannte Rembrandt zu lebhaft ins Auge. Er gab einen goldbenähten Ärmel, einen schillernden Mantel zum Arm, und es war noch nicht genug. Da setzte er vor das rote Kamisol einen Krystallpokal auf den Tisch, dessen Transparenz in Gelbweiß helfen muß, den roten Farbkörper durch gelbe Reflexe zu lockern und zu sprengen. Entbehrt sonach das Bild das beherrschende Rot, so fehlt gleicherweise jenes explodierende Kanariengelb, das man aus der Nachtwache kennt. Das versteckte Licht strahlt am stärksten auf den Ärmel der Figur des Alten rechts von Civilis; darnach rieselt es das schmale Band der Tischdecke entlang und steigt von hier in Reflexen an den Figuren in die Höhe. Civilis ist mauvefarben und gelb. Auf dem Kopf trägt er über einem Hermelinwulst und einem Diadem eine hohe Mütze in Reihen von dreieckförmigen Mustern abwechselnd in Blau und Orange. Dieser Lieblingsakkord des siebenzehnten Jahrhunderts — Claude Lorrains Sonnenuntergang im Louvre ist ganz auf diesen Kontrast des Glühenden und Erkalteten gebaut — ist bei Rembrandt selten[1]. Er gab ihn z. B. auch dem Turban Sauls auf dem Bild im Haag (Bredius). Blau spielt im Civilisbild eine ungewöhnliche Rolle. Der vorn aufgerichtete junge Mann trägt ein Kamisol in blau und weißen Streifen; der gleiche Wechsel wiederholt sich an der Mütze der Figur rechts von ihm jenseits des Tisches. Mit Vorliebe begegnet auch das eidechsenfarbige Gelbgrün bis Zitronengelb und bis zu Goldgrün. So ist der Alte im Profil rechts von Civilis, der das starke Licht fängt, eidechsengelbgrün; der schleppende Mantel des Blauweißen vorn, der, wie es Rembrandt liebt, über den Stuhl hingeworfen ist, hat keine ausgesprochene Farbe, sondern bleibt wie ein altes übermoostes Schuppentier im Wasser, zu dem ein gebrochener Sonnenstrahl dringt, in Rot, Blau, Gold. Neben Kleiderstoffarben sind metallische Töne und der lichthergebende Schmuck sparsam verwendet. Wenn man an die Nachtwache oder die sogenannte Eintracht des Landes denkt, wo sind die ausgesprochen tonigen Intervalle zwischen den Farben, wie sie stählerne Panzer und ihre Lichtreflexe hergeben? Das Civilisbild beschränkt den Metallglanz auf die Schwerter; es sind nur vier, die die glänzende Breitfläche zeigen; das hinterste läßt nur seine Schneide als dünne Lichtlinie sehen. Dazu ein paar goldene Ketten, die, für wenige Stellen gespart, stark wirken, und, was bei der fast wahnsinnigen Liebe Rembrandts für Perlen doppelt auffällig ist: es kommt nur eine einzige Perle vor, im Ohr des Alten neben Civilis. Zum Ersatz für geschlossene, starke Farbe, die hier dem Prozeß der Zerteilung, Zerkleinerung verfällt, und als Dämpfung und Gegengewicht jeder möglichen Farbenlautheit steht viel lichtverstärkendes Weiß. Wirkliches Weiß wie die Tischdecke und der weißbärtige „Priester" im weißen Kleid und außerdem ein Weiß oder Gelblich, das im Licht aus der Brechung der Lokalfarbe entstanden ist. Nochmals mit den Wardeinen der Tuchmacher verglichen: kein einfach klares Übereinanderbauen verschiedenfarbiger Geschosse, sondern ein

[1] Doch vermerke ich im Hintergrund des Bruyninghbildnisses in Kassel bereits etwas Blau und Orange bei vorwiegend warmem Licht gemengt.

Durcheinanderwogen mannigfacher, im Schatten gedämpfter, im Licht entwerteter Farben, Rot, Blau, Gelb, grünlich, lila, von viel Weiß durchflochten. Für das Hinarbeiten auf das Schillernd-Mannigfaltige war farbige Tracht die gegebene Grundlage. Metallische Waffen oder gar Akt hätten das nicht hergegeben, und es möchte interessant sein, von dieser Seite her das Stück etwa mit Tizians Dornenkrönung in München zu vergleichen, wo der Akt mitwirkt. Anders ist auch die Verwendung des Weiß als hellüberklingenden Diskantes im Kasseler Jakobssegen. Sitzt es hier als Hauptakzent an einer Stelle zwischen den Blöcken benachbarter Farbe, so ist es im Civilisbild zerstreut, da und dort kissenartig zwischengeschoben, und gibt nach allen Seiten milchige Reflexe. Ein Hin- und Herhuschen von Gespensterlicht, eine schwer bestimmbare Atmosphäre der Zeichen und Wunder verbreitend. Hierauf beruht es wohl, daß diese Historie aus aller Modellwirklichkeit hinausgeschoben erscheint, in einen Bereich dichterischer Freiheit getragen, von dem das Wort des alten Weisen gilt: die Poesie sei wahrer als die Geschichte.

Wie die ursprüngliche, seit der Abschneidung nicht mehr vorhandene Fassung gewirkt hat, als die Figuren in einem sehr viel, sechsmal größeren Raumgebilde standen und eine ganz andere Resonanz besaßen, liegt jenseits aller Vermutung. Es wird im folgenden davon zu sprechen sein. Daß für die jetzige Größe Farbe und Licht stark übergangen worden sind, wird anzunehmen sein. Rembrandt ist, obwohl sein Name nicht auf dem Bild steht, gewiß für jeden Teil des Bildes in seinem jetzigen Zustande verantwortlich. Auch in der verkürzten Fassung bleibt es ein Meisterwerk.

Die Vorgeschichte des Bildes. Die Münchener Zeichnungen.

Während für die Nachtwache keine Studie oder Zeichnung hat nachgewiesen werden können (so daß man auf den Verdacht geführt wird, Rembrandt habe die Zeugnisse seiner Überlegungen und Zweifel in diesem Fall selber vernichtet), während für das Hundertguldenblatt wenigstens eine, und eine sehr merkwürdige Zeichnung für eine der Hauptgruppen bekannt ist, während für die sehr viel einfacheren Lösungen der Anatomie des Dr. Deyman und der Wardeine der Tuchmacher wenigstens ein paar begleitende Zeichnungen vorhanden sind, ist für das Civilisbild ein so ausgiebiger Einblick in die Entstehung des Werkes möglich, daß von dieser Seite her kaum ein anderes Hauptwerk Rembrandts ähnliche Aufschlüsse über die umständliche künstlerische Vorbereitung besitzt, die dem endlichen Entschluß vorausging. Rembrandt hat nicht schnell gearbeitet (was bei seinen Bildnissen längst bekannt ist); auch wenn er seinem Namen auf der Leinwand eine Zeitangabe zugefügt hat, so wird man dieses Datum manchmal nur als untere Zeitgrenze der Entstehung zu werten haben, und man kann nicht mißtrauisch genug gegen apodiktische Urteile sein, welche undatierte Stücke auf ein Jahr genau festlegen wollen[1]. Mit der gegenwärtigen Anordnung des Civilisbildes, auch von der Verstümmelung abgesehen, stimmt keine der zugehörigen vier Münchener Zeichnungen völlig überein. Sie stehen ihr bald näher, bald ferner, ja über alle Schwankungen der formalen Gestaltung lassen sie Schwankungen in der Wahl des Gegenständlichen erkennen und führen somit in die Frühstadien künstlerischer Erfindung hinein. Unter den acht Bildern von sehr großem Umfang, die für das Amsterdamer Rathaus bestellt wurden, war Rembrandt zwar ein bestimmtes Stück — wie die Bataver dem Civilis geloben, vereint das römische Joch abzutun — aufgetragen; indes lassen die Zeichnungen erkennen, daß der Gegenstand damit noch nicht eindeutig bestimmt war. Es wird, das folgende zu verstehen,

[1] C. Neumann, Rembrandt, 2. Aufl., 219, Anm. 2, wo ich für das Dresdener Doppelbildnis angenommen habe, es müsse bis zu seiner Vollendung einige Jahre in der Werkstatt gestanden sein. Mit Genugtuung sehe ich, daß inzwischen Hr. Direktor Schmidt-Degener bei dem Versuch, das Bildnis der Frau mit dem Fächer zu identifizieren (Buckinghampalast), zu der nämlichen Annahme gedrängt worden ist. Onze Kunst 1913, 2, S. 4: Datierungen seien als terminus ante quem aufzufassen. Zum interessantesten dieser Art gehört — was Hr. Prof. Six mitgeteilt hat — der Nachweis der doppelten Datierung des Tuchherrnbildes. Oud Holland XI (1893), S. 100.

nützlich sein, die Grundlagen der Überlieferung von der Entstehung des Bataveraufstandes kurz zusammenzustellen, die bei den Geschichtschreibern des 17. Jahrhunderts wie bei den heutigen kaum von Tacitus abweichen.

Die in Betracht kommenden Stellen des Tacitus sind historiarum lib. IV 13—15 und 61. Julius Civilis[1] ist aus königlichem Stamm; er ist nicht mehr jung und hat seine Vorgeschichte im römischen Militärdienst, lange ehe er Führer der Erhebung wird. Die Stelle über seine Einäugigkeit lautet: ultra quam barbaris solitum ingenio sollers, et Sertorium se aut Annibalem ferens simili oris dehonestamento. Bei der Erzählung der Rekrutenaushebung unter den Batavern folgt die für Rembrandts Personenauswahl wichtige Stelle, die römische Militärverwaltung habe, um Geld für den Loskauf vom Militärdienst zu erpressen, Greise und Invaliden eingezogen, unreife Knaben, wenn sie nur schön und schlank waren, (zu schändlichem Mißbrauch) den Eltern entrissen. Die Erbitterung darüber und der Widerstand gegen die Aushebung wird der Nährboden der Verschwöruug. Civilis primores gentis et promptissimos volgi specie epularum sacrum in nemus vocatos, ubi nocte ac laetitia incaluisse videt, hält eine Rede antikischer Art über den Ruhm der Bataver, den Druck der Römer und die gute Gelegenheit, die Freiheit zu gewinnen. Magno cum adsensu auditus barbaro ritu et patriis exsecrationibus universos adigit. Die Überlieferung enthält also das nächtliche Mahl, den heiligen Hain (ohne Erwähnung von Tempelarchitektur!), die Unterscheidung von Adeligen und Gemeinen, die Teilnahme sämtlicher Lebensalter von den inpubes bis zu den Greisen. Aus dem laetitia incaluisse mag man sogar ein Zeugnis für die Trunkenheit der einen Randfigur an Rembrandts Tafel herauslesen. Barbarischer Ritus und Verfluchungen; die spätere Überlieferung setzt hinzu: gegen die etwa abtrünnig werdenden, und fügt einen Umtrunk mit Wein aus goldenem Pokal als Zeichen des Gelübdes an. Aus Tacitus ist noch eine spätere Stelle (IV 61) nachzutragen. Civilis barbaro voto post coepta adversus Romanos arma propexum rutilatumque crinem patrata demum caede legionum deposuit, et ferebatur parvulo filio quosdam captivorum sagittis jaculisque puerilibus figendos obtulisse. Hier ist also die Quelle für das lange rötliche Haar des Führers und, wenn man will, für den Ausdruck grausamer Entschlossenheit, die dem Knaben als Zielscheibe seiner Wurf- und Schießübungen lebende gefangene Feinde erlaubte. Das Endschicksal des Civilis ist unbekannt: es ist für uns in der „verlorenen Handschrift“ verloren. Mitten in der Verteidigungsrede, mit der Civilis seine Ergebung begleitet, bricht der Text des Tacitus (V 26) ab.

[1] Die Holländer des 17. Jahrhunderts geben ihm als Gentilnamen Claudius oder als Vornamen Klaus, Nikolaus, Claes. Tacitus sagt: Julius Civilis, Frontin, strategemata IV, 3 (ed. Gundermann, S. 127): Julius Civilis, und Domaszewski, Geschichte der römischen Kaiser II, 114 nennt ihn nicht anders als Gaius Julius Civilis. Die Rembrandtforscher sprechen einer dem andern: Claudius Civilis nach. Gewiß ist das keine Sache von Belang. Auch scheint die Kunstwissenschaft allmählich über philologische Pedanterie erhaben zu sein.

Das Gelübde im heiligen Hain beim Mahl in vorgerückter Nachtstunde, eine „barbarische" Zeremonie, das waren die gegebenen Stücke des Stoffes, deren sich die Phantasie des Malers bemächtigen durfte. Somit wurden Nacht und künstliche Beleuchtung formbestimmend für die Figurenverteilung. Wir haben vier Zeichnungen als Vorstudien, alle in dem rätselhaft umfangreichen und nicht ganz zweifelfreien Pfälzer Bestand, der nun in München ist. Zwei Zeichnungen sind, wie wir glauben, ohne Grund in ihrer Echtheit verdächtigt worden. Wir beginnen, der mutmaßlichen zeitlichen Reihenfolge der Entstehung der vier Zeichnungen entgegen, mit der letzten und größten, weil sie dem Zustand des Gemäldes am nächsten steht. Alle Zeichnungen beziehen sich auf das Bild in seinem größten beabsichtigten Umfang und lassen wechselnde Meinungen Rembrandts über Verteilung und Proportionierung der Figuren im umgebenden Raum erkennen.

1. Abbildung 5.

Von Anfang an muß sich Rembrandt entschieden haben, statt der unbestimmteren Umgebung der Bäume und des Haines einen architektonisch gegliederten Binnenraum zu wählen. Er ließ ihm Durchblicke ins Freie. Diese Anordnung ist auf allen vier Blättern die gleiche. Pfeiler durch Bögen verbunden tragen das Gewölbe eines polygonalen Zentralbaues, derart daß sich eine Pfeilerarkade ziemlich in der Mittelachse des Bildes öffnet und die anschließenden Öffnungen der benachbarten Polygonseiten verkürzt und nur teilweise sichtbar werden. Durch die Öffnungen sind die Umrisse verschiedenartiger Baumkronen und in der Mittelöffnung dazu ein runder Turm zu gewahren, der ohne Dach mit einer Plattform abzuschließen scheint. Der Anlaß dieser architektonischen Erfindung könnte der sein, daß das Bild für das Bogenfeld der Abschlußwand des großen Ganges im Rathaus bestimmt war, und, der Krümmung des Bogens entsprechend, ähnliche Krümmungen, wenn auch mit verschiedenem Kreishalbmesser erwünscht schienen. Jedenfalls bringen die mehreren Bögen einen wirksamen Zusammenschluß des linearen Aufbaues. Sodann tritt vor diese Pfeiler und Bögen, sie in halber oder Zweidrittelhöhe quer überschneidend, eine Wand mit horizontalem Hauptabschluß. Alle Kritiker nennen diese Trennungswand, die quer durch die offene Halle gezogen ist, eine Mauer. Es ist aber keine Mauer, sondern eine Stoffwand, wie die genaue Vergleichung der anderen Blätter lehrt, wo diese seitlich abfallende Zeltwand in zacken- oder fransengeschmückte Enden ausläuft. Dieser etwas verwickelte Hintergrundaufbau ist bei Rembrandt nahezu typisch. Er liebt, der Lichtstärke der an der Handlung beteiligten Figuren Abschlußwände von verschiedenem Schattengrad entgegenzusetzen, tunnelartige Löcher, Nischen, Höhlen, Durchblicke in ein nächtliches Freies (Hauptbeispiele: Nachtwache und Hundertguldenblatt). Das gesammelte Licht muß nach rückwärts und auch nach der Höhe abgesperrt und gegen Diffusion geschützt werden. Daher Rembrandts Vorliebe für „spanische" Wände,

Baldachine und dergleichen. Ein berühmtes Beispiel ist, wie er bei der Korrektur von Leonardos Abendmahl als erstes die offene Fensterwand des Hinter-



Abb. 5. Zeichnung zum Civilisbild. Katalog 469.

grundes schließt und einen großen Baldachin hinter und über der Mittelgruppe aufbaut. Auf einer der Civiliszeichnungen hängt von der Wölbung

in der ganzen Breite der Szene ein als Linie und Masse gräulicher Baldachin in Form eines „à bas jour“ herab. Das Licht sollte um jeden Preis zusammengepreßt werden. Dieses sperrige, die Architektur fast zerstörende Stück wurde dann weggelassen. Indessen ist gegen den oberen Rand des Stockholmer Gemäldes deutlich ein gefranster Baldachinabschluß zu entdecken. Es ist überflüssig, Beispiele ähnlicher Erfindung zu häufen. Gewölbaufbauten dieser Art und lichtdifferenzierende Zwischenwände sind übliche Inventarstücke von Rembrandts Großkomposition[1]. War der Hintergrund solchermaßen aufgebaut, so diente ein freier Vordergrund, die Figuren im Mittelraum zu entwickeln. Eine ungefähr achtstufige Freitreppe senkt sich vom Figurenpodium nach vorn, von zwei stehenden Stein- oder Bronzelöwen rechts und links eingefaßt. Darunter bleibt eine freie bandartige Fläche, und diese war der Platz für eine Inschrift. In Vondels Gedichten z. B. finden sich solche „tituli“ in der Art des Mittelalters, die für das Amsterdamer Rathaus bestimmt waren. Auch gibt die Beschreibung von Amsterdam von Philipp von Zesen ausdrücklich Vondels vierzeilige Verse an (S. 263), die unter der Malerei der Civilisverschwörung und unter der Schilderhebung des Brinnio standen, und aus Urkunden kennen wir den Namen eines Schriftenmalers (Michel Coomans), der in jenen Jahren Inschriften im neuen Rathaus „aen de respectieve collegien ende onder de schilderijen“ gemalt hat (A. W. Kroon, a. a. O. S. 75). Auch stilisierte Löwen sind bei Rembrandt keine Neulinge. Man trifft solche auf dem frühen Gemälde der Entführung Proserpinas (Berlin) am goldenen Wagen Plutos. Der rechte Löwe der Civiliszeichnung steht nicht am Rand; dafür wird weiterhin ein Aufbau in der Art einer Loge sichtbar, darin eine herausgelehnte Figur, was hundertmal bei Rembrandt vorkommt. Hinter den stark rahmenden Kolossen der beiden Löwen stehen Gruppen von Seitenfiguren, die beim Verkürzen der großen Leinwand verschwunden sind. Rechts bei dem großen, auf der Erde stehenden Weingefäß mögen Diener gemeint sein; links „Volk“, dessen Anwesenheit in der Überlieferung des Vorganges seit Tacitus bezeugt ist. Wir unterscheiden besonders eine kniende Gestalt und eine andere, die, zwischen der Hauptgruppe und den Randfiguren stehend, mit erhobenem Arm und gestrecktem Zeigefinger zurückgewendet die Bedeutung dessen, was sich soeben vollzieht, klarmacht und zur Nachfolge aufzufordern scheint. Die Mittelgruppe endlich entspricht (von Unterschieden, auf die wir zurückkommen, abgesehen) dem Stockholmer Gemälde. Sie hat dasselbe vom Tisch ausgehende verdeckte Licht, dieselbe nicht zentrierte Zusammensetzung, indem die Hauptfigur nach links aus der Mittelachse hinausgerückt ist. Damit verknüpft sich, auf das Ganze gesehen, jene regelmäßige Verteilung und Einordnung der Figuren in die Linienarchitektur der Gesamtszene, die bei

[1] Für Pfeiler und Pfeilerarkade verweise ich auf Zeichnungen wie etwa in der großen Veröffentlichung, 3. Reihe, Nr. 39 und 46, Befreiung Petri und Daniel bei den Löwen. Auf der Radierung B 94, Wunder des Petrus und Johannes, läßt der Blick durch die Arkade in den Hof einen dicken Rundturm sehen, wie die Civiliszeichnungen; dieser Turm aber in der Mitte des Zylinders eingezogen.

vielfigurigen Bildern im Spätstil Rembrandts die Regel wird. Unter den Radierungen sind die drei Kreuze, und, bis zum Schematischen starr, das große Ecce homo Beispiele[1].

2. Abbildung 6.

Indes drei von den vier Münchener Zeichnungen in der allgemeinen Raumverteilung übereinstimmen und die Handlung im Mittelgrund des Bildes so entwickeln, daß die Figurenzone durchschnittlich nur $^1/_4$ bis $^1/_5$ der Gesamthöhe des Bildes beansprucht, macht eine Zeichnung (in de Groots Verzeichnis Nr. 412) eine Ausnahme. Bei Rembrandt sind Figuren mit großer Raumresonanz für Historien typisch; auch Velazquez, nicht in der Übergabe von Breda, aber in Werken wie den Meninas und den heiligen Einsiedlern Paul und Antonius hat es so angewendet und in dem letzten Tizian, der Beweinung der venezianischen Akademie, kommt es vor. Jene eine Zeichnung aber zieht die Szene der Eidesleistung völlig in den Vordergrund und vergrößert ihren Maßstab beträchtlich (1 zu 3). Während sonst die Szene von außerhalb der einrahmenden vorderen Arkade gesehen wird, rücken hier die Figuren so dicht an den Beschauer, daß sogar der oberste einrahmende Bogen außerhalb des Blickfeldes verschwindet. Es fehlt also die Freitreppe des Vordergrundes samt dem Inschriftband. Ist dem aber wirklich so? Dr. de Groot gibt an, die Zeichnung sei „unten abgeschnitten", und Osw. Sirén (in einem Aufsatz über das Civilisbild, der in seinen studier i Florentinsk Renässanssculptur, Stockholm 1909, gedruckt ist) schließt sich diesem Urteil (S. 219) an. Da es sich um Rembrandt handelt und im vorliegenden Fall um einen völlig abweichenden Entwurf der Figureneinordnung, so wächst der Einwand, diese Zeichnung sei verstümmelt, der einen sonst gleichgültig lassen könnte, zu einer gewissen Bedeutung. Ich habe die Maße der vier Münchener Zeichnungen an den Originalen nachgemessen und folgendes dazu zu bemerken.

Große Zeichnung (Höhe zuerst) 196 × 180 mm (Katalog de Groot 409)
Die sogenannte beschnittene 107 × 105—107 mm (Katalog de Groot 412)

Dieses Blatt ist nach unten etwas breiter. Die Breitenangabe bei de Groot 186 mm ist falsch (ein unglücklicher Druckfehler vermutlich!).

Die beiden kleinen Blätter 94 × 89 (Katalog 411)
69 × 59 (Katalog 410; de Groot hat 69 × 57).

[1] Noch einige Notizen zu dieser größten der vier Civiliszeichnungen. Rembrandt hat sie auf die Rückseite eines durchgerissenen „Partezettels" (Einladung zu einer Beerdigung) gezeichnet. Obwohl es ein festes Papier ist, haben sich die Versalien des Namens der Verstorbenen durchgedrückt; die unteren Buchstabenteile sind selbst auf der Photographie am oberen Rand der absperrenden Draperie genau sichtbar EBER (Spiegelschrift von Rebecca). Von der nächstoberen Zeile ist einiges in Höhe des Abschlusses des Rundturmes sichtbar. Der Text des Zettels ist bei H. de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, S. 263, wiedergegeben. Auf dem Münchener Original sind zwei Nachbesserungen sichtbar. Die Kopfbedeckung des Civilis war erst rund und nieder, darnach kam die hohe Tiara. Ich weiß nicht, ob das breite Ding zu Füßen des Mannes mit dem deutenden Zeigefinger einen Hund vorstellen soll. Es ist mit deckendem Weiß korrigiert. Eher ist es ein abgeworfener Mantel.

Aus dieser Statistik folgt, daß das Größenverhältnis von Höhe und Breite, wenn man das untere Inschriftband einrechnet, ungefähr das gleiche bleibt, was natürlich darauf beruht, daß die Fläche für das Rathausbild eine in ihren Maßen genau gegebene Größe war. Das Bild war mäßig überhöht. Da die in Frage stehende Zeichnung die einzige ist, die sich mehr dem Quadrat nähert, so läßt sich das Maß des Abgeschnittenen annähernd sicher ermitteln. Das Schriftband eingerechnet, kann $^3/_4$ bis 1 Zentimeter verloren gegangen sein; das heißt also: die Füße der Figuren und das Inschriftband. An eine vorhanden gewesene Treppe kann schwerlich gedacht werden, und es bleibt somit die Feststellung, daß dieses Blatt als einziges den Versuch, die Handlung gänzlich nach vorn zu ziehen, gemacht hat, unerschüttert. An dieser Zeichnung ist unwiderlegbar zu sehen, daß die Abschlußwand hinter den Figuren keine Mauer, sondern eine Stoffwand ist. Das Original läßt erkennen, daß der obere, horizontal gewesene Abschluß der Wand nachher durch Korrektur in die gegenwärtige Form, die sich seitwärts herabbiegt, gebracht worden ist. Die faltige Draperie endigt rechts aufgebogen wie ein Tannenzweig. Am Original ist ferner das Schwanken Rembrandts über die Art der zu wählenden Beleuchtung abzulesen. Vom Kämpfersims der hinteren Pfeiler nach der Gegenseite vorn laufen Zugstangen, an denen tiefherabreichend rechts und links je eine Ampel hängt. Mit weißlicher Pinselfarbe ist darnach dieser Beleuchtungskörper gedeckt worden; Rembrandt ging zur Tischbeleuchtung mittels einer aufgestellten, verdeckten Lichtquelle über, wie er sie für das Gemälde beibehalten hat. Dies ist der erste Ur-



Abb. 6. Zeichnung zum Civilisbild. Katalog 412.

sprung der Bankettszene mit um den Tisch sitzenden und stehenden Figuren. Denn es gab bis dahin nur eine Eidleistung, bei der die Figuren von den Köpfen bis zu den Füßen in der Hauptsache sichtbar blieben, der Tisch sich aber als horizontale Beigabe im Hintergrund hielt. Rembrandt braucht also zwei Körper, einen, um ein Licht darauf zu stellen, einen, um das Licht zu decken, und er gab einen in Profil gestellten alten Mann ganz vorn und dahinter ein Stück Tisch. Diese zwei Teile, der Tisch und die dunkle Silhouettenfigur mit Mütze und Bart, sind nachträglich mit dem Pinsel darübergemalt, wie das Original in München, weniger gut die Bruckmannsche Photographie (bei W. Schmidt, Handzeichnungen alter Meister im Königl. Kupferstichkabinett München Bl. 151) ausweist. Hier hätten wir also mit der Wahl der Bankettszene den Ursprung der späteren Rückenfiguren diesseits des Tisches. Bis dahin war es lediglich ein Halbkreis von Schwörenden um Civilis; dazu links die Gruppe von Zuschauern oder Zeugen, „Volk“. Noch will ich bemerken, daß die Zugstangen in der Gewölbzone, an denen die nachher verworfenen Ampeln hängen, als Erfindung ein Bemühen erkennen lassen, durch eine Führungslinie den Raum zu vertiefen und damit der Figurengruppe im Vordergrund etwas mehr Luft zu schaffen.

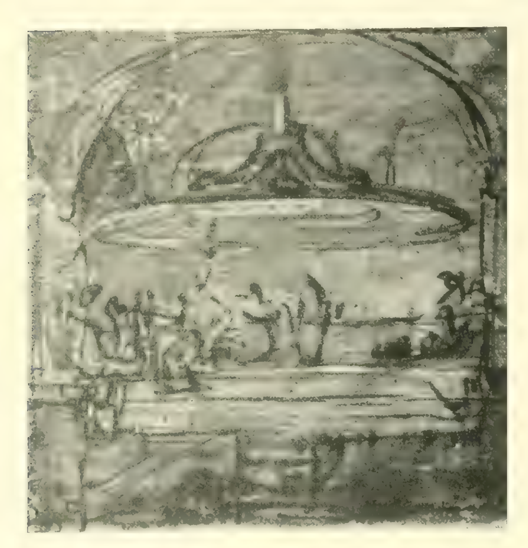


Abb. 7. Zeichnung zum Civilisbild. Katalog 411.

3. Abbildung 7.

Für die beiden kleinen Blätter konnten „wichtige Bedenken gegen die Echtheit nicht unterdrückt werden“ (Dr. de Groot S. 117 Anmerkung zu den Münchener Zeichnungen). Indessen müssen etwaige stilkritische Zweifel[1] gegen die Tatsache zum Schweigen gebracht werden, daß auch diese beiden Zeichnungen, je länger man ihr gegenständliches Inventar mustert, untrennbar mit den beiden anderen, nicht bezweifelten zusammengehen. Wie hätte sich ein Fälscher

[1] Daß die Zeichnung mit dem großen Baldachin (de Groots Katalog 411) in der Figurenmodellierung, die mit sehr verstärktem Federdruck der Schattenhälften arbeitet, mit der Münchener Zeichnung einer kleinen Kreuzigung (Katalog 390) zusammengeht, ist auch von de Groot nicht unbemerkt geblieben. Ich füge hinzu, daß dieselbe Technik der aus stark aufgedrückter Feder fließenden breiten Schattenränder des Umrisses auch bei den Löwen der Treppenrampen auf der nie bezweifelten großen Zeichnung angewendet ist.

in solchem Grade Rembrandts Kopf zerbrechen können? Auf dem klein sten Blättchen ist das Schriftband und der Turm im Durchblick da, sowie die Ähnlichkeit der allgemeinen Anordnung. Auf dem größeren wieder die Archi tektur und die links kniende Gestalt. Gegenüber dem Gemeinsamen muß man sich fragen, wie ein anderer als Rembrandt zu den so merkwürdigen Abwei chungen, die alles eher als mißverstehende Kopistentätigkeit sind, hätte kommen sollen. Das Blatt mit dem gräulichen, zuvor schon erwähnten hängenden Baldachin hat statt der vorderen Treppe ein Podium, zu dem eine ganz schmale Treppe vorn in der Mitte und anscheinend auch von links zu gemeinsamem Podest ansteigt. Die Figuren sind zu anderer Bedeutung als in den schon besprochenen Blättern zusammengestellt; aber ihre Deutung leidet unter der schlechten Erhaltung dieses Blattes, das zerlöchert, beschädigt und abgerieben auf uns gekommen ist (im Original ist der braune Ton eine Spur gleichmäßiger, und die schadhaft hellen Stellen sind nicht ganz so auffällig wie auf der Nachbildung). Ich gestehe, daß ich eine Weile dachte, es möchte eine Opferszene mit Gefangenen, die getötet werden, gemeint sein, da die links kniende Gestalt einigermaßen an den den Todesstreich erwartenden Täufer der Radierung B. 92 erinnert. Indessen kehrt diese kniende Gestalt auf der größten der vier Zeichnungen an der gleichen Stelle links wieder in Verbindung mit einer hinweisenden Gestalt, und so kann der Sinn schwerlich ein anderer sein als der einer andächtigen Vorbereitung zum Eidgelöbnis. Offenbar war sich Rembrandt über den Schwerpunkt des zu wählenden Vorgangs noch nicht klar, was Haupt- und was Nebensache werden sollte. Die Figuren sind sehr auseinandergezogen; die meisten gegen links geballt; dann folgt eine Lücke; rechts am Ende sind wieder einige Personen angegeben. Die stehende Gestalt in der Mitte würde Civilis sein, der einer sich aufs Knie niederlassenden den Eid abnimmt.



Abb. 8. Zeichnung zum Civilisbild. Katalog 410.

4. Abbildung 8.

Und nun ein ganz sonderbarer Entwurf. Richtig ist schon von Herrn Dr. de Groot beobachtet: die Verschworenen haben sich um einen Altar, von dem Rauch aufsteigt, versammelt. Also ein ganz anderes Motiv, das durch Rembrandts Kopf ging, ohne dauernden Niederschlag zu gewinnen. Das Interessante ist nicht das Motiv, sondern die Behandlung, zu der es auf dieser Zeichnung geführt hat. Das Opferfeuer brennt hinten; alle Figuren stehen gegen

sein Licht und sind nur als Dunkelsilhouetten sichtbar, ein höchst phantastischer Effekt. Jedenfalls ist das der Grund, weshalb keine Figurengruppen gebildet sind, sondern jede Gestalt vereinzelt für sich steht, durch lauter Lichtintervalle von der nächsten getrennt. Die Silhouette einer Gruppe würde zu einem gestaltlosen Klecks geworden sein. Auch bei der Abtrennung der Figuren ist es schwer, diesen Schattentanz zu deuten. Das Figürchen gerade in der Mitte wird einen Schwörenden mit hochgehobenem rechtem Arm meinen; rechts davon jenseits eines Tisches eine Profilfigur, die den Pokal des Umtrunks an die Lippen setzt. Links meint man zwei Figuren, die gemeinsam etwas an das Opferfeuer tragen, zu verstehen. Aber einerlei: Schwur- und Trinkszene sind wohl gesichert. Daß Rembrandt von der seltsamen Idee, lauter Silhouettenfiguren zu bringen, als einer, zumal für großes Format höchst einförmigen Sache, bald zurückkam, begreift sich. Er hat in seinen Gemälden und Radierungen unverdecktes, überblendendes Licht mehr als einmal versucht, meist aber die Wirkung gedämpft. In dem Gebet Manoahs (Dresden) ist das brennende Feuer wirkungslos gemacht. Die Fackel auf der Kreuzabnahme, die Laterne bei den Hirten im Stall, oder in der Hand Josephs auf der Flucht nach Ägypten sind richtige Stallaternen und erhellen nur kurz das tiefe Dunkel (B. 46. 53. 83), und ebenso der Sternlampion der Knaben in der Dreikönigsnacht (B. 113). Silhouettenhaft dunkle Gestalten verwendet Rembrandt wohl an einer und der anderen Stelle (Emmauschristus, André, Paris). Wie aber würde ein ganzes Schattenspiel solcher Figuren um einen einzigen Licht- und Farbenherd, das Opferfeuer, gewirkt haben? Jede Farbe wäre an den Gestalten unterdrückt worden; sie wären wie Motten um das Licht geflattert; das Riesen-



Abb. 9. Medea. Radierung.

format an der Wand, bloß auf hell und dunkel gebaut, der belebenden Farbe entbehrend, eine Radierwirkung an der Mauer — das ging nicht an. Doch bleibt interessant, auf was für Gedanken Rembrandt beim ersten Überlegen verfiel. Im Zusammenbau der Motive mochte ihm ein Bild wie seine Radierung von Medea und der Hochzeit des Jason (B. 112), die er als Illustration eines Dramas von Jan Six schuf, vorschweben. Es ist eine Zeremonie bei Tageslicht; aber sie enthält ähnliche Kompliziertheiten: Opferfeuer und Rauch, Vorhänge und Baldachin, Architektur mit Durchblicken, allerhand Treppenanlagen, großes Publikum. In einem ist der Unterschied groß und belehrend; dem früheren Bild von 1648 fehlt noch jede Neigung zu axialer Regelmäßigkeit des Rembrandtschen Spätstils (dafür sind in der Medearadierung Reminiszenzen an Peter Lastman, ich meine an dessen Stockholmer Junoopfer und das Braunschweiger Davidbild unverkennbar). Noch ein Wort zur Erwägung einer Einzelheit der kleinen Zeichnung. Die Draperiewand hinter den Figuren hat genau dieselbe Umrißform wie auf der größten der vier Zeichnungen. Was bedeuten aber die mit schmierender Feder quer aufrecht gestellten Striche rechts und links dieser Wand? An ihrem unteren Ende sind sie beiderseits in gleicher Höhe abgeschnitten, scheinen also hinter der Wand hervorzukommen. Vielleicht sind es eingepflanzte Zeltstangen, an denen die äußeren Enden der Draperie befestigt zu denken sind.

Abschneidung und Neuredaktion des Civilisbildes.

In Rembrandts Phantasie waren durch Aufträge von außen so verschiedene Gegenstände wie die Wardeine der Tuchmacher und die Verschwörung des Civilis gleichzeitig aufgewachsen. Noch ein höchst umfangreiches Bild (ganze Figuren, indes die anderen lebensgroßen Stücke dieser Jahre Kniestücke sind), kam nachher dazu: der Petersburger Verlorene Sohn, und immer bleibt uns die Frage und Wißbegier dringend, für welche Bestellung dieses tiefsinnige und mächtige Werk ausgeführt wurde. Da geschah es nun, daß das umfangreichste Bild, eben der Civilis, in die Werkstatt der Rosengracht zurückkam und sich sperrig störend in das immer noch erstaunlich fruchtbare Arbeitsfeld des alten Meisters pflanzte. Hier mochte Rembrandts Sucht, zu tüfteln und zu bessern, wo es ihm nötig schien (denn was andere etwa für „unfertig" hielten, kümmerte ihn nicht[1]), und irgend ein Zwang von außen zusammenwirken, dem Civilisbild eine ganz neue Form zu geben, neu nicht nur in den Maßen, sondern auch im künstlerischen Bestand. Die seltsame Fügung war, daß der Civilis, der sich von seinem Zwilling, den Tuchherren, durch seine Größenverhältnisse losgelöst hatte, zuletzt für Dimension und Kunstwirkung die Aufgabe stellte, soweit es der Stoff erlaubte, den Tuchherren ähnlich zu werden. (Die Tuchherren messen 1,85 × 2,74; Civilis in der Endredaktion 1,96 × 3,09.)

Niemand anders als Rembrandt selber hat die neue Form und den neuen Ausdruck des Bildes geschaffen. Denn es ist nicht nur vieles abgeschnitten, es ist auch innerhalb des neuen Rahmens zugefügt worden. Absichtlich hat unsere Darstellung bis zu diesem Punkt starke Verschiedenheiten verschwiegen, die zwischen der großen Münchener Zeichnung und dem Stockholmer Gemälde bestehen. Die Endredaktion Rembrandts hat nicht nur das Bild verkleinert, sondern ein neues Bild geschaffen.

Die folgende Beweisführung soll nicht von der Münchener Zeichnung ausgehen, sondern von Beobachtungen, zu denen das Gemälde allein Anlaß gibt. Obwohl im Hauptsaal des Stockholmer Museums Nachbildungen der Zeichnungen neben dem Gemälde ausgestellt sind, bin ich nicht durch die nahegelegte Vergleichung auf den richtigen Weg geführt worden, sondern das Studium der Zeichnungen hat mir nachträglich zur Gewißheit erhoben, was das Studium des Gemäldes bereits an den Tag gebracht hatte.

[1] Auf die Frage, ob das Civilisbild in seinem gegenwärtigen Zustand als „unvollendet" zu gelten habe, wie einige Kenner behaupten, gehe ich nicht ein. Madsen, Studier fra Sverig, S. 78ff. hat bereits darauf erwidert.

Das Helldunkel in der Malerei, das Rembrandt bekanntlich nicht erfunden hat, kann im Dienst der Modellierung der Körper, es kann als Folie im Dienst schönfarbiger Wirkung stehen: bei Rembrandt ist es vorwiegend Mittel der Raumwirkung, wenn man es unter ausschließlich formalem Gesichtspunkt wertet. Das Vor und Zurück, die Stellung eines Körpers in einer näheren oder entfernteren Schicht des Raumes, die Illusion der Tiefen beherrscht Rembrandts Malkönnen in einem Grad, über den man nie genug staunen kann. Auch auf dem Civilisbild sind Teile, über deren Tiefenproportion und deren unfehlbare Sicherheit die Bewunderung mit jedem Tag des Studiums wächst; das merkwürdige aber ist, daß es nur Teile des Bildes sind, die von höchster Virtuosität der Raumdarstellung Zeugnis geben, und daß in diesem Betracht andere Teile nicht nur schwächer, sondern völlig fehlerhaft sind. Wie soll man bei einem Meister an einem Werk, das in kurzer zusammenhängender Frist entstanden gedacht wird, solche Ungleichheit verstehen? Der Mittelteil, d. h. die vier Figuren, der vom Rücken gesehene mit der Schale in der vorgestreckten Hand, sein Nachbar, der aufgestanden ist, sowie auf der hinteren Tischseite der Alte mit dem Perlenohrring und sein Hintermann in der tellerartig flachen Kopfbedeckung bilden, durch den Tisch getrennt, einen tiefen Raumabschnitt von verblüffender Illusion. Die Entfernung von dem vorn sitzenden bis zu dem Bärtigen im flachen Hut hinten schätzt unser von so vollendeter Kunst getäuschtes Auge fast so weit als es vom einen Tischende links bis zum anderen rechts ist. Die Fähigkeit solcher plastischer Überzeugungskraft versagt auf der linken Bildhälfte völlig. Wer durch längeren Verkehr mit Rembrandtischen Originalen oder insbesondere mit dem Stockholmer Civilisbild sein Auge für die Abschätzung derartiger technischer Virtuositäten empfindlich gemacht hat, nimmt an der Hauptfigur, dem Civilis, Anstoß. Sie ist hinter dem Tisch; tatsächlich erscheint sie für das optische Gefühl, das von der beleuchteten Tischoberfläche als seinem Anhaltspunkt geleitet ist, zuweit vorn, zu nahe. Dasselbe gilt von dem linken Nachbar, dem bärtigen Alten mit dem über den Kopf gezogenen dunklen Tuch. Es ist undenkbar, daß derselbe Meister, der die Mittelgruppe seines Bildes so vollendet schuf, links versagt hätte und unter seinem Können geblieben sei. Die Erklärung der Schwierigkeit ist die: links liegt nicht mehr der ursprüngliche Zustand vor; er ist nachträglich geändert worden. Die Art dieser Korrektur ist mit Sicherheit anzugeben möglich.

Die Tatsachen sollen zuerst festgestellt, die Mittel, mit denen Rembrandt die Korrektur bewirkte, und die Gründe, die ihn zu der Änderung veranlaßt haben, mögen darnach erörtert werden.

Civilis und sein linker Nachbar stehen — den Grad von Rembrandts Können in der Verdeutlichung des Abstandes seiner Figuren, wie natürlich, als einheitlich in einem Einzelwerk angenommen — in einer falschen Raumschicht. In einem früheren Zustand des Bildes standen sie in der richtigen, dem Beschauer näheren Raumschicht. Durch pentimenti, nachträgliche Änderungen — Goethe braucht dafür das Wort: Reuezüge — sind die Figuren

weiter nach rückwärts gedrängt worden. Welches sind diese Reuezüge? Der Tisch, der ursprünglich an der Figur des sitzenden Mannes mit der Trinkschale zu Ende ging, so daß dieser Mann an der Tischecke saß, ist verlängert worden. Der so verlängerte Tisch geht — wie Civilis und sein linker Nachbar bis dahin aufgestellt waren, nämlich weiter vorn, an der früheren Schmalkante des Tisches — nunmehr der einen Figur mitten durch den Leib hindurch und schnitt von Civilis ein Stück des Leibes ab. Bei genauem Zusehen ist (sogar auf der Photographie) die untere Körperhälfte der Gewandfigur des bärtigen Alten durch die darüber gemalte Tischdecke erkennbar. Nachdem diese Operation vollzogen und der Tisch verlängert war, mußte Rembrandt suchen, entgegen der dem Auge sichtbaren Entfernung dieser beiden Figuren, ihnen den Schein der nun gewollten größeren Entfernung zu geben. Es ist ihm, wie sich deutlich zeigt, nur unvollkommen geglückt.

Soviel konnte genaue Beobachtung vom Gemälde selber ablesen[1]. Die große Münchener Zeichnung (Abbildung 5 S. 26) liefert die erwünschteste Bestätigung dieses Sachverhaltes. Man darf annehmen, daß sie den Zustand und die Absicht des Gemäldes in dem ursprünglich geplanten großen Umfang treu widergibt. Hier sieht man nun den kürzeren Tisch und an seinem linken Schmalende Civilis und seinen Nachbarn in ganzen Figuren bis zu den Füßen sichtbar weiter vorn d. h. in der Raumschicht, die der späteren Verlängerung des Tisches entspricht, stehen. Mit anderen Worten: für das große Bild hatte Rembrandt eine Anordnung geplant, die genau der Komposition der Wardeine der Tuchmacher entsprach. Die Figurenanordnung in dem Bild der Tuchherrn und in der großen Fassung des Civilis, wie sie in der großen Münchener Zeichnung für uns erhalten ist, stimmt darin überein, daß der Tisch einen Teil der Figuren deckte, sie als Halbfiguren sehen ließ, daß links vom Tisch eine besondere Gruppe freiblieb, die auf dem Tuchherrnbild als Kniefiguren, auf dem Civilis bis zu den Füßen sichtbar sind, und als Randfiguren mit größerer Scheitelerhebung eine Art Gegengewicht zu der Gruppe hinter dem Tisch bilden. Diese Gewichtsverteilung hat Rembrandt bei der Endredaktion aufgehoben. Er drückte die beiden Standfiguren hinter den Tisch, deckte die unteren Körperhälften durch die Tischdecke und hatte nun die Aufgabe, die Ortsverschiebung der Oberkörper, die allein sichtbar übrigblieben, derart zu verbergen und unspürbar zu machen, daß die Figuren auch an ihrem neuen, entfernteren Raumort die Illusion der „richtigen" Entfernung hervorbrächten.

Um Körper und Prospekte in die Tiefe des illusionistisch erzeugten Bildraumes zurückzuschieben, verfügt die Malkunst über altbewährte Rezepte. In der Hauptsache muß irgend ein Volumen im Vordergrund dem Auge als Maßstab dienen, um es über verschiedene Zwischenetappen in die Tiefe zu leiten. Das ist der Zweck des braunen Baumes im Vordergrund eines Landschafts-

[1] Ich habe seinerzeit (1905) meine Resultate den Herren des Stockholmer Museums berichtet. Später schrieb man mir, der (inzwischen verstorbene) Radierer Prof. Köpping, der einige Zeit darnach das Museum besuchte, habe, als man ihm von der Sache sprach, völlig beigestimmt.

prospektes, der Zweck rahmender Kulissenfiguren und -gruppen usw. Rembrandt verfügte auf diesem Gebiet über eine reiche Erfahrung. Das Gitterwerk von Lanzenstangen, Armen, Waffen, das er in der Nachtwache verwendet hatte, um die Raumschichten klar auseinander zu halten und abzugrenzen, war eine hohe Schule dieses Könnens und Bemeisterns. Um nur einen Fall zu nennen: die liegend gehaltene Partisane des Leutnants Ruytenburch im vordersten Vordergrund ist in ihrer Verkürzung und im Vollgewicht ihrer Überschneidungskraft eine derart virtuose Leistung, um die strahlend gelbe, blendende Masse ihres Trägers zurückzudrängen, daß ein Rembrandtschüler (Keilh), den sein Geschick nach Florenz verschlug, den horchenden Italienern als das eigentliche Wunder der Nachtwache des Magus vom Norden die Erfindung dieser Partisane erzählte (die Stelle steht bei Baldinucci). Die Energie in der Verwendung solcher Mittel war bei Rembrandt so groß, daß ihn die rationelle Begründung der Erfindung des Motives mehr als einmal kalt ließ. Er wußte, daß an bestimmtem Ort für die malerische Harmonie des räumlichen Eindruckes irgend eine Nachhilfe nötig sei; er gab sie oft rücksichtslos und geradenwegs auf sein Ziel hin. Auf dem Jakobssegen in Kassel setzte er die zwei metallenen Knäufe der Bettpfosten am Fußende des Bettes gegen die stumpfrote Decke genau dahin, wo er sie farbig und optisch brauchte, um den roten Farbenblock einzudämmen. Daß sie linearperspektivisch völlig falsch stehen und außerhalb der Achsenrichtung des Bettes, kümmerte ihn nicht. Auf der großen Kasseler Landschaft drückte die helle Windmühle am rechten Bildrand zu stark nach vorn; sie mußte besser zurück, besser in das Bildbette tauchen. Wie darauf Rembrandt die Mühlenflügel zustrich oder -schmierte, um zurückdrängende Dunkelkörper zu gewinnen, ist ein Hauptbeispiel seiner rücksichtslosen Handhabung der Mittel, wo er sich eine bestimmte notwendige Wirkung versprach.

Im Civilisbild hatte er ein paar Figuren von ihrem alten Standplatz an einen tiefer hinein liegenden Ort verschoben. So darf man sich schon auf starke Künste gefaßt halten, die Rembrandt aufwendet, um das gewollte räumliche Verhalten überzeugend und glaubhaft zu machen. Was die Figur rechts von Civilis, den weißhaarig Bartlosen mit dem Perlensolitär am Ohr, betrifft, so fanden wir sie auf der Zeichnung h i n t e r Civilis, d. h. entfernter vom Beschauer. Das Gemälde erweckt umgekehrt den Schein, als sei sie die n ä h e r e Figur. Rembrandt hat ihr, um Civilis zurückzuschieben, einen rechten Arm angesetzt, in weißgelb leuchtendem Ärmel, mit einer Hand, deren beschattete innere Fläche, das Civilisschwert berührend, dem Beschauer zugewendet ist. Dieser Ärmel und diese Hand mit der Schwurbewegung drücken den Oberkörper des Civilis zurück. Fragt man sich aber, wie dieser Ärmel und der Arm — nicht mit der Civilisfigur, sondern mit dem eigenen zugehörigen Körper zusammenhängen, so bemerkt man, wie verzweifelt unrichtig der anatomische Zusammenhang zwischen Arm und Körper geworden ist. Rembrandt brauchte den Arm und Ärmel da, wo sie jetzt liegen d. h. viel zu weit vorn für die zugehörige Figur. Der Rest, der „Fehler oder die Verzeichnung“, ließ ihn kalt.

Zunächst über die soeben besprochene Schwurhand legt sich, von rechts her kommend, eine Schwertklinge an das Schwert des Civilis. Darüber noch eine zweite Klinge, von der nur die belichtete Schneide sichtbar ist. Diese obere Klinge ist in der Hand des Mannes mit dem tellerflachen Hut, der hinter dem Weißhaarigen vorblickt. Wer aber hält das erstgenannte Schwert, wo und wessen ist der zugehörige Arm? Antwort: dieses Schwert ist völlig ohne Griff und Arm und Person; es hängt in der Luft und ist lediglich angebracht und erfunden, um, in dem Gitterwerk von Armen, Händen, Klingen, die Figur des Civilis hinter dieses Gitter zurückzuschieben. Es ist noch ein Schwert da, das von der hochgehobenen Trinkschale überschnitten wird; dieses gehört in die rechte Hand desselben Mannes mit der Trinkschale und dem breiten Buckel. Es bleibt dabei: jenes mittlere Schwert ist lediglich von Rembrandts Gnaden; es hat keinen Eigner und keinen, der es regiert, außer des Künstlers technischer Not, die nicht nach rationalistischer Motivierung fragt. Das ist nun echter Rembrandt, den die Künstler meist schneller begreifen als die Kunsthistoriker. Denn jene wissen immer schneller, wo sie einen Farben- und Lichtflecken oder einen Widerstand brauchen, als sie sich klar werden, wie das künstlerisch Geforderte in ein Gegenständliches und mit der Bildfabel zusammenhängendes zu übersetzen sei. In der Nachtwache hat Rembrandt einen ganz ähnlichen Streich geführt. Bei der Menge der dort aus der Tiefe drängenden, von den Seiten her sich stoßenden Figuren war es doppelt notwendig, die Raumvolumina der einzelnen Figuren und der Gruppen zu einer unmißverständlichen und klaren Gesamtraumwirkung zu vereinigen. Diese Oberverteilung des Gesamtbildes, die über der Untereinteilung in Gruppen und Figuren steht, konnte erst das Bild als Ganzes ins Blei bringen und die mächtige Illusion erzeugen, die weit über den Einzelkunststücken steht. Die Wirksamkeit der Abgrenzungen und der Brücken zwischen den Gruppen zur Klärung der optischen Abstände ist zweifellos ein Resultat langsamer Endüberlegungen des Künstlers. Wie rücksichtslos auch hier Rembrandt das Notwendige gab, zeigt schlagend der ausgestreckte Arm der Gestalt rechts über dem Trommler. Dieser Arm zerschneidet ein Gesicht, und es mag Rembrandt — wenn auch nicht dem Träger dieses Kopfes — gleichgültig gewesen sein, ob dieser Hintermann, der seine Gulden und Batzen für den Platz im Bild bezahlt hatte, Einsprache erhob oder nicht. Sonderlich die Gewehre, Lanzen, überhaupt die Waffen, die in mannigfachen Richtungen zwischen den Figuren und über ihren Köpfen gehalten und gehoben werden, bilden eine wohlüberlegte Gliederung des Raumes. Wie sehr Rembrandt in diesem empfindlichen Punkt der Nachtwache bis zuletzt geprüft und gebessert hat, zeigt das Vorkommen eines Schwertes ohne Hand und Mann, das ältere Muster des Falles, den uns soeben das Civilisbild kennen gelehrt hat. Rembrandt konnte solch ein in der Luft stehendes Schwert in der Nachtwache leichteren Herzens wagen als im Civilisbild. Denn der transitorische Bewegungscharakter der Nachtwache, der auf die Täuschung eines hastigen, ja überhastigen Vorübereilens ausgeht, begünstigt den Schein eines Auftauchens und Ver

schwindens, einer Erscheinung, die schnell wechselnd einem im nächsten Augenblick Verwandelten Platz macht, und läßt Freiheiten wie die, von der wir sprechen wollen, unerkannt und somit als entschuldigt gelten. Auch darf ich bemerken, daß verschiedene Kenner, die ich auf den Fall angeredet habe, diese Keckheit im Gegenständlichen nie bemerkt zu haben schienen, wie sie denn auch in der Literatur über die Nachtwache nach meiner Kenntnis nicht vorkommt[1]. Es handelt sich um eine Stelle an der Ecksäule der Tunnelfront, aus der ein Teil der Schützen hervorquillt. An diese Ecksäule, in der die hintere rechte Abschlußwand nach der Mitte zu endet, gedrängt steckt just unter der Kartusche, die die Namen der Schützen verzeichnet, ein Bewaffneter, der eine lange Lanze, die anderen Spieße quer überschneidend, hält. Vielleicht daß für Rembrandts Auge diese belichtete Lanze zu weit nach vorn störend herauskam; er wünschte sie an dem Ende, wo sie gehalten wird, optisch zurückzudrücken, und so ließ er quer über diese Stelle, noch an jener Ecksäule, ein Schwert überschneidend sie kreuzen. Dieses Schwert gehört zu keiner Figur und keiner Hand. Es ist nichts anderes als ein optischer Widerstand im Interesse der Klärung der Raumverhältnisse. Außer dem Kopisten der Nachtwache, Lunden, mag niemand Rembrandt auf seine Schliche gekommen sein. Jedenfalls läßt die Kopie ein Besinnen merken, den Fall zu rationalisieren, worauf des näheren einzugehen nicht vonnöten ist. Auch moderne retuschierte Photographien zeigen, daß gelegentlich eine Frage und ein Wunsch der Korrektur aufkam. Eingeklemmt, wie die Figuren der Nachtwache auftreten (impiastrate ist der Ausdruck bei Baldinucci, d. h. aufeinander gepfropft, gleichsam okuliert), bedurften sie für ein Mindestmaß von Bewegungsfreiheit gewisser Schutzsperren, an denen das Auge den ihnen vorbehaltenen Raumausschnitt erkennt. Vorgehaltene Waffen sind sehr geeignet, in diesem



Abb. 10. Nachtwache, Amsterdam. Ausschnitt.

[1] Das herrenlose Schwert im Civilisbild ist richtig bemerkt, wenn auch nicht erklärt worden, in de Groots beschreibendem und kritischem Verzeichnis der Werke der hervorragenden holländischen Maler des 17. Jahrhunderts VI (1915) Nr. 225. Vgl. zur Nachtwache den Schlußzusatz S. 43.

Sinn als räumliche Sperre zu dienen und Raumgrenzen, Bewegungsfreiheit abzustecken. Vorgestreckte Arme, aufgerichtete Waffen geben dem Auge einen sicheren Maßstab. Man darf an das radierte Selbstbildnis B. 18 erinnern, die Halbfigur des Künstlers, der in der Rechten einen Säbel, die Figur quer überschneidend, hält.

Kehren wir zum Civilis zurück und vergegenwärtigen wir uns grundrißmäßig die Verteilung der Figuren der Civilisgruppe auf der großen Münchener Zeichnung, so sitzt eine beschattete Figur diesseits des Tisches (5). Vier beleuchtete stehen in einer Schräglinie aufgestellt an der Schmalseite des Tisches (1. 2. 3. 4.). Als Rembrandt den Tisch verlängerte (was auf dem nebenstehenden Grundriß durch Punktierung bezeichnet ist), schnitt der Tisch der Civilisfigur (2) ein Stück des Leibes ab und ging durch die Figur Nr. 3 (den weißbärtigen Alten) mitten durch. Nr. 4 blieb vorn. Was für Mittel angewendet worden sind, um die Figuren 2 und 3 entgegen der starken Ortsverschiebung glaubhaft hinter dem Tisch und in Reih und Glied mit den übrigen Halbfiguren erscheinen zu lassen, wissen wir nun. Von der Figur 4 am linken Bildrand, die dem Nachbar als repoussoir dient, sprechen wir nicht ausführlich. Die Sache ist klar genug. Von dem falsch angesetzten Arm des bartlosen Alten und von dem Schwert ohne Mann ist bereits gehandelt worden. Wenn wir trotzdem heute noch all diese Korrekturen als solche gewahren und uns nicht recht zufrieden erklären, so mag man glauben, wieviel weniger der Meister selber zufriedengestellt war und weiter überlegte. So wird es zu erklären sein, daß er noch ein letztes, stärkeres Mittel ersann und eine Figur hinzumalte, die auf der Zeichnung (und wohl auch auf dem unbeschnittenen Gemälde) gefehlt hat. Es ist die Rückenfigur neben 5, die tiefst aufgestellte, deshalb so tief, weil Rembrandt nicht wollte, daß ihre Silhouette den Nachbar mit der vorgehaltenen Schale unklar machte. Diese neue Figur mit der zum Schwur erhobenen Rechten — sie bekam rotblondes Haar und im Gewand gedämpftes Rot — sollte nochmals helfen, die hinter den Tisch gedrückte Gruppe noch tiefer zurückzuschieben, zugleich auch die große Fläche des verlängerten Tischtuches etwas zu füllen. Um die neue Figur selber gegen den Tisch zu drücken, wurde ein Stuhl, dessen Lehne man sieht, dagegen gemalt. Diese ganze Gestalt fehlt, wie gesagt, auf der Münchener Zeichnung. Daß sie eine Eingebung des allerletzten Zustandes gibt, wird schon damit bewiesen, daß auf der Zeichnung kein Platz für sie gewesen wäre. Hier setzte die Treppe an, von der das Gemälde jede Spur getilgt hat. Ergänzt man sich die unteren Teile des angefügten Stuhles, vor dem die neue Figur steht, so kommt man auf einen viel tieferen Boden, als auf dem der Stuhl nebenan (für die sitzende Gestalt), und auf dem in der rechten Ecke die Kanne aufsteht. Hier hat also wieder einmal Rembrandts Malerinstinkt entschieden. Wie man sich die Niveauverhältnisse

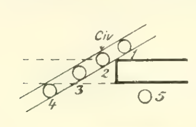


Abb. 11. Grundriß zu einem Ausschnitt der großen Münchener Civiliszeichnung.

vor dem Tisch vorstellen soll, hierüber mag sich, wer übrige Zeit hat, den Kopf zerbrechen[1].

Nach alledem scheint es ausgeschlossen, daß solch eingreifende und in ihrer künstlerischen Absicht klarbewußte Änderungen, die das abgeschnittene Bild gegen das geplante große Format aufweist, von irgend jemanden vorgenommen worden wären, der nicht Rembrandts Verstand und Kunst besessen hätte. Diese einschneidenden Änderungen sind persönlich und meistermäßig. Kein anderer als Rembrandt selber hat dem Stockholmer Gemälde seine verkürzte Form gegeben, und so liegt der Fall vor, daß der Künstler selber — im Unterschied vom Fall der Nachtwache oder von Tizians Abendmahl im Eskurial, wo andere Hände verstümmelnd eingegriffen haben — sein Werk abgeschnitten und, soweit dann nötig, neugestaltet hat. Zu diesen sachlichen Erwägungen kommt als entscheidend hinzu, daß nirgends in den Veränderungen und Hinzufügungen pinselmäßig eine andere Hand zu unterscheiden ist. Alles ist auch in der Behandlung des Technischen einheitlich. Das Aufdecken der „Reuezüge" hat uns Rembrandt leicht gemacht. Hatte er seine künstlerischen Zwecke, soweit ihm schien, erreicht, so lag ihm nicht zu viel daran, die Nähte oder Bruchstellen zu verbergen. Korrektheit überließ er anderen. Er mochte über diesen Fall wie alle großen Künstler denken. Mathias Grünewalds rumpflose Beine auf dem Münchener Erasmusbild sind bekannt genug. An Dürers Holzschnitt der heiligen Familie mit Heiligen B. 96 ist eine stehende Figur sichtbar zu einer sitzenden umgewandelt worden (die Zeichnung dazu mit der stehenden Figur in der Albertina. Ausgabe der Zeichnungen Nr. 524. Thausing II², 76). Am Civilisbild selber hat Rembrandt am Ende der Tischplatte rechts eine Hand, die nach dem Befund der Zeichnung zu einer weggenommenen stehenden Rückenfigur gehört hat, nur ganz flüchtig zugestrichen; sie ist noch gut sichtbar. Auf seiner Radierung B. 186 hat die liegende Figur vier Arme statt zweien. Als die natürlichere Haltung gefunden war, lag ihm nicht daran, die weniger geglückte erste Lösung zu entfernen. Einem modernen Künstler wird die Äußerung zugeschrieben, er habe keinen Radiergummi, d. h. verbesserte Fehler könnten seinetwegen sichtbar bleiben, sofern das Richtige und Gute gefunden sei[2].

Es bleibt als Letztes die Frage an Rembrandt, warum er sich nicht mit dem Abschneiden begnügt, und was ihn veranlaßt hat, die Komposition, die ihn im großen Maßstab zu befriedigen schien, nunmehr zu verändern.

Ein Blick auf die große Münchener Zeichnung klärt darüber auf, wie die weiträumige Architektur der großen Civilisfassung, die monumentalen Löwen als Treppenwangen, die Horizontalen der Treppenanlage und der Draperiewand,

[1] Auch Madsen (Studier, S. 74) ist bei dieser Figur der Mangel an vernünftiger Begründung aufgefallen. Man meine, sie „durch eine Falltüre in den Fußboden sinken zu sehen". Wenn es aber dort in der Anmerkung zu S. 73 heißt: den firkantede Figur i Forgrunden, der minder om en Stoleryg, er vistnok et Skjold, som Knøsen baerer paa venstre Arm, so ist dieses Möbel doch sicher die Stuhlrückenlehne und kein Schild.

[2] Die Äußerung läuft auch in der Fassung um, ein Radiergummi solle deshalb entbehrlich sein, weil die Zeichnung von Anfang an richtig sein muß. Was dann für Schüler gemünzt ist.

wie alle diese Motive die Figurenzone in einen dermaßen festen Rahmen spannten, daß die Unregelmäßigkeiten ihrer Gruppenbildung nur als Belebung inmitten einer fast symmetrischen Umgebung empfunden werden konnten. Die Verkleinerung des Formats nahm jene ganze Verrechnung fort; die sorgfältig eingebaute mittlere Figurengruppe wurde selbständig und auf sich gestellt. Alle Akzente und Gewichte kamen durch die Änderung der Bildproportion aus dem Gleichgewicht. Die Gruppe der Stehenden links um Civilis bekam ein Übergewicht und machte, daß das Bild, wie man in der Werkstatt sagt, nach links herunterfiel. Dies wird der Grund sein, der Rembrandt bestimmte, das Bild regelmäßiger zu machen, d. h. die Hauptgestalten jener linken, stehenden Gruppe nunmehr hinter den Tisch (der verlängert wurde) zu ziehen und nur noch als Halbfiguren zu geben. Auch so blieb der Civilis im linken Drittel; von den auf ihn konvergierenden Blicken kamen nur die von zwei Figuren von links; alle anderen Blicke von rechts. Die Verstärkung der Rückenfigurengruppe vorn um eine neue Figur schuf dann einen stärker anschwellenden, nach rechts gehenden Linienzug und eine Schattenmasse, die ein wirksames Gegengewicht wurde. Den Hintergrund machte Rembrandt gleichmäßig braunrötlich dunkel. Links sind Spuren eines Baldachins, rechts steinerner Nischen sichtbar. Daß bei der Änderung der Bildproportion auch die Farben und ihre Stärke neu abgestimmt wurden, darf man vermuten. Von dem neu angesetzten farbigen Ärmel der Figur mit der Perle im Ohr war bereits die Rede.

An dieser Stelle muß man sich den Einwand machen, warum Rembrandt am Civilis, der nunmehr das Format der Tuchherrn hatte, die Figurenkomposition änderte und verwarf, die bis dahin gerade den Tuchherrn geglichen hatte. Bei den Tuchherrn empfindet es niemand als Gleichgewichtsstörung, daß links des Tisches eine selbständige Gruppe von zwei Figuren besteht, wovon eine sich zu erheben im Begriff ist. Der große Unterschied ist aber der: die Wardeine der Tuchmacher haben in der Mitte, wo die beiden Vorstandsherren an dem aufgeschlagenen Geschäftsbuch sitzen (und nicht wo in dem anderen Bild Civilis steht) ihren natürlichen Schwerpunkt. Das Gewicht der Mitte ist weiter durch eine dritte Figur, den barhäuptigen „Knecht" verstärkt. Die Blicke aller seitlichen Figuren konvergieren keilförmig gegen die Mitte nach vorn. Und schließlich die Hauptsache: gegen die Verlebendigung und Verselbständigung der linken Gruppe der Tuchherren gab Rembrandt seinem Bild das wirksamste Gegengewicht in der roten Tischdecke. Vielleicht ist auch dieses mächtige rote Stück eine Eingebung der letzten Stunde. Was sie an Vorversuchen zudeckt (das doppelte Datum steht an diesem Fleck), ist nicht auszumachen, so sehr ein immer wiederholtes Studium des Bildes den Verdacht steigert, daß an dieser Raumschicht experimentiert worden ist.

Die Zwillingsbilder sind wie der Aufgabe so auch der Lösung nach verschieden gewesen und geblieben. Der Reichtum von Rembrandts Geist spricht sich in dieser Spannkraft aus. Dem Ruhm der Amsterdamer Tuchherren können Worte nichts mehr hinzufügen. Das Stockholmer Bild ist aber noch nicht so berühmt wie es verdiente. Es bezwingt den Saal, in dem es hängt. Die

Amputation, die der Meister selber an seiner Schöpfung vollzog, hat ihr neues Leben gegeben, und es ist fraglos eines der Rembrandtischen Meisterwerke. Man sollte das Werk allein aufstellen wie die Nachtwache in Amsterdam. Denn auch von dem Civilisbild gilt, was Hoogstraten von der Nachtwache gesagt hat: andere Bilder sehen daneben wie farbige Spielkartenblätter aus. Das überragende Werk reißt eine Art Bresche in eine gleichmäßig mit Bildern tapezierte Wand; in seiner Kraft ist etwas herrisch Ausschließendes. Die gleichmütige Toleranz der Museumsgewöhnung wird durch den Glanz einer natürlichen und einzigartigen Majestät zunichte gemacht. Qualität, auch wenn sie in einem Museumssaal sorgfältig ausgewählter Bilder Gemeingut ist, bildet doch nur eine Art von Zensus, eine Mindestvoraussetzung. Jenseits dieses Qualitätszensus beginnen erst die durchschlagenden Persönlichkeitswerte. Sie bilden ein noli me tangere und scheinen der Berührung mit Nachbarn auszuweichen[1].

[1] Dieser Absatz meines Textes, im März 1916 geschrieben, beruht auf Beobachtungen und Notizen meiner Kieler Zeit (seit 1905), da ich Skandinavien benachbart war. Neuerdings ist der Niederländische Saal der Stockholmer Gemäldegalerie umgeordnet worden. Die Mitte der einen Längswand nimmt Rubens, Jordaens, van Dyk ein, die Mitte der anderen Rembrandts Civilis zwischen den Holländern. Der Civilis ist durch eine rahmende Wandarkadenblende isoliert worden, so daß das Bild unter das Bogenfeld der Rahmung zu hängen kam. Rechts und links des Bildes hat man wie die ehernen Säulen Jachin und Boas des Salomonischen Tempels zwei gewundene hölzerne Barocksäulen mit vergoldeten Kapitälen aufgestellt, ohne weitere Funktion als die des Isolierens (Bericht von Hrn. Dr. Göthe in Nationalmuseets Utställningsblad Nr. 1 vom 7. Juli 1916, S. 3—6 mit Abbildungen). Gegen früher ist es eine erfreuliche Verbesserung. Doch bleiben meine hier ausgesprochenen Wünsche bestehen.

Zusatz zu S. 38f. über die Nachtwache. In den Aufsätzen, die H. Schmidt-Degener inzwischen in den Jahrgängen 1914, 1916, 1917 der Zeitschrift Onze Kunst über das Problem der Entstehung der Nachtwache veröffentlicht hat, findet sich für das, wie ich annehme, in der Luft stehende Schwert die Erklärung, es sei (wenn ich recht verstehe) die Klinge eines Zweihänders, den die Figur zwischen Hauptmann und Leutnant in der linken (!) Hand halte (a. a. O. B. 30, 1916, 2, S. 48). Auch wenn sich das so verhielte, was ich wegen der auffälligen Entferntheit des Schwertes vom Manne und der Annahme des Fassens mit der linken Hand im Zweifel lasse, bliebe die Beobachtung richtig, daß Rembrandt aus Gründen räumlicher Klarheit an der in Frage kommenden Stelle einen zurücktreibenden Gegenstand brauchte, und daß die motivische Begründung, falls die genannte Erklärung zuträfe, mindestens sehr unklar und künstlich wäre. Aber das herrenlose Schwert im Civilisbild bleibt eine gewichtige Analogie.

Rembrandt als Monumentalmaler.

Der holländische Dichter Vondel, Rembrandts Zeitgenosse, hat in den berühmten Alexandrinern, mit denen er 1655 die Einweihung des neuen Rathauses von Amsterdam feierte (Werke ed. Lennep VI 659—697) im Hochmut des antikisch gebildeten Humanisten der holländischen Malerei mit dem unverschämten Satz den Fehdehandschuh hingeworfen: die Malerei suche ihren Stoff bei Großen, nicht bei Kleinen. Indem er im Begriff ist, die Werke der Plastik und Malerei zu schildern, die dem Rathaus außen wie innen als künstlerischer Schmuck dienen sollen, wagt es dieser Vertreter der holländischen „Bildung" alles, was die holländische Malerei für Zeit und Ewigkeit groß gemacht hat, vom Standpunkt seiner akademischen Renaissancelehre aus in Bausch und Bogen zu verurteilen[1]. Es ist heute kein Wort darüber zu verlieren, daß die Entdeckung des „Kleinen" und die Entdeckung des Großen im Kleinen den Ruhmestitel der holländischen Malerei bildet. Das neue Amsterdamer Rathaus, die pompös italienische Geste der damaligen Amsterdamer Stadtgewaltigen, hat in der Bevölkerung, die etwas Einfaches wünschen mochte, lebhafteste Kritik erfahren (wovon Vondels umständliche Verteidigung V. 1195ff. klares Zeugnis ablegt). Aber nachdem einmal dieser klassizistische Fremdkörper in stetem Hinblick auf Venedig und Rom aufgebaut war, blieb kaum anderes übrig, als die pathetische Rhetorik der akademischen Phrase auch in der Innendekoration walten zu lassen, um Amsterdam im Nimbus heidnischer Ruhmesgesinnung als Mittelpunkt der Welt (V. 887: dus schijnt de werelt heel om Amsterdam gebowt) auf dem Thron sitzend, die Kaiserkrone auf dem Haupt, gebührend zu feiern. Das Vorbild von Paul Veroneses Glanzleistungen im großen Saal des Dogenpalastes zu Venedig hat von Anfang an das Amsterdamer Programm bestimmt, und man kann aus Vondels Beschreibung entnehmen, daß die Gegenstände für Malerei und Plastik im Bauplan völlig festgelegt waren, ehe sie in den nächsten Jahren Stück für Stück in Angriff genommen wurden. Die Historien des batavischen Krieges gegen die Römer, die „Gerechtigkeits"-Darstellungen, wie man sie

[1] Vers 1117ff.: De schilderkonst zocht stof by Grooten, niet by Kleinen,
Uyt Godts gewijde blaen en d'oudheit der Romeinen
(d. h. aus Bibel und römischer Geschichte)
Bemaelde galery, schoorsteenen, hoogh by hoogh,
Naer eisch von jeders ampt, beneden en om hoogh.

in der alten Zeit nannte, die mahnenden Beispiele der Tugenden der Regierenden aus Bibel und Profanhistorie entnommen, schließlich der Schwulst mehr oder minder nackter Allegorien und Heidengottheiten — das alles stand von Anfang an im Programm. Im großen „Vierschaarsaal" waren die Gerechtigkeitsstücke und Einzelstatuen dem Antwerpener Plastiker Quellin („Fidias Quellin") vorbehalten; für die Malerei dachte man mehr mit häuslich-einheimischen Kräften aufzukommen.

Die in Betracht kommenden Flächen waren in der Hauptsache zweierlei: die riesigen Kaminmäntelfronten und die Wände in den größeren und kleineren Amtsräumen und Sälen, wofür die Dekoration der Schützenhäuser (nicht den Gegenständen, aber der Flächenverwendung nach) ein Beispiel bot. Sodann der große vierseitige Korridor des Obergeschosses, der, gewölbt und von den beiden großen Lichthöfen erhellt, um die Geschäftsräume, die nach den Fronten lagen, innen herumläuft. Vondel gedenkt dieser Höfe als Lichtquelle

„Ten dienste van de breede en diepe galerijen
En alle duisternis inwendigh te vermijen" (937 ff.).

Für die großen hochgelegenen Bogenfelder unter dem Gewölbe an den vier Ecken dieses großen Ganges waren die acht Historien des römisch-batavischen als des ersten holländischen Unabhängigkeitskrieges in Aussicht genommen. Die Wand unter den Bogenfeldern schloß mit einem Simsband und war durch Pilaster gegliedert. Diese Wand war zu Rembrandts Lebzeiten vermutlich weiß getüncht. Erst in den allerletzten Jahren des 17. Jahrhunderts hört man von der Absicht, die Wand mit Marmor zu belegen. 40000 Gulden sind 1697 dafür gefordert worden (Kroon S. 105.) Die großen Lunettenflächen oben[1] von etwa $5^1/_2$ m Breite und überhöhter Form (Zesen gibt an: 19 Schuh breit und 22 hoch) waren im 17. Jahrhundert sehr viel besser beleuchtet als heute, wo nicht nur Zwischenwände durch den großen Gang gezogen sind, sondern auch an den Hofseiten gegenüber durch ein aufgebautes Geschoß die Lichtzufuhr verringert worden ist.

Noch im Jahre 1659 waren diese Wände kahl. Als aber auf Einladung der Stadt höfischer Besuch angesagt wurde — es waren die Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg, des Großen Kurfürsten Frau, eine oranische Prinzessin, und andere, nassauische und anhaltische Herrschaften —, wurde eilig mit Govaert Flinck, dem geborenen Klevener, eine Bestellung verabredet, darnach er acht improvisierte Leinewände für die kahlen Flächen lieferte. Diese Entwürfe scheinen gefallen zu haben, und die Stadt schloß mit ihm für ansehnlichen Preis den endgültigen Auftrag ab[2]. Als aber Flinck unerwartet zu An-

[1] Die „Ovalflächen" (de ovalen op de galderye) in den amtlichen Urkunden genannt. Bredius, Künstler-Inventare I, 200.

[2] Wieder ist es ein Gedicht Vondels (Lennep VI, 615) auf die „Historischilderyen ter eere van de keurvorstinne ... door G. Flinck", das unsere Kenntnis bereichert. Der Name Civilis ist wie im Einweihungsgedicht in „Burgerhart" übersetzt. Die Gegenstände von Flincks Historien, Bankett und Eid, Brinnios Schilderhebung, die Kämpfe mit den Römern, entsprechen dem bis zuletzt festgehaltenen Programm, Illustration der Erzählung des Tacitus. Siehe auch de Roever in Oud Holland IX (1891), 299 ff.

fang des folgenden Jahres starb (1660), und eben wieder hoher Besuch und Empfang im neuen Stadthaus bevorstand, war man in der nämlichen Verlegenheit wie das Jahr vorher[1]. In diesen Erfahrungen der Unannehmlichkeit, sich angesichts fortwährender Repräsentationspflicht mit Notbehelfen begnügen zu müssen, mag der Entschluß der Stadtregierung begründet gewesen sein, nunmehr (1661) an die Vergebung der für die Dauer bestimmten Wandmalerei ernstlich wieder heranzugehen. Dies war auch der Anlaß des Auftrages an Rembrandt, Eid- und Bankettszene des Civilis-Bürgerhart zu übernehmen. Ob man zögernd an Rembrandt ging, den moderne Biographen vorschnell für einen „vergessenen" Mann gehalten haben, da doch das vornehme Amsterdam von 1660 den Bankerotteur vielleicht gern beiseite ließ, über den Maler aber und seine Kunst in Vergleichung mit der seiner Schüler sicher nicht im unklaren war, oder ob Rembrandt zuerst nein gesagt und frühere Anfragen abgelehnt hat, ist völlig unbekannt. Doch verdient herausgehoben zu werden, daß höchst wahrscheinlich das Civilisbild nicht den einzigen Fall einer Arbeit Rembrandts für das neue Amsterdamer Rathaus bildet. Seit einem Jahrzehnt ist ein verschollenes Historienbild Rembrandts mit einem Gegenstand aus den republikanischen Zeiten des alten Rom wieder bekannt geworden, die Geschichte des jüngeren Fabius, der als Konsul im Hochgefühl des römischen Magistrates von dem ihm begegnenden Vater, dem berühmten ehemaligen Diktator, verlangt, daß er vom Pferd steige und in ihm den römischen Konsul ehre, ein Bild von kleineren Maßen (1,77 · 1,94 m). Der Gedanke, der zuerst ohne weitere Begründung ausgesprochen worden ist, es möchte in diesem Bild der Auftrag für ein Kaminstück (schoorsteen) des neuen Stadthauses zu suchen sein, verdient nachdrückliche Beachtung[2]. Zwar ist das Datum dieses Bildes, 1653, etwas früh, weil die entsprechenden Räume im Stadthaus zu der Zeit noch nicht fertig waren; indessen gibt es Möglichkeiten genug, so

[1] Von großer Wichtigkeit sind in diesem Zusammenhang die Angaben Philipps von Zesen über den Anteil von Flinck und Georg (Jürgen) Ovens (s. oben S. 8). Ich glaube, daß sie Zesen von Ovens selber erhalten hat. Die besondere Erwähnung von Ovens' Amsterdamer Wohnung auf der Lauriergracht (Beschreibung S. 209), die de Roever als ein und dieselbe mit Flincks Haus, ob mit Recht?, vermutete, legen den Gedanken nahe, daß die beiden deutschen Landsleute, Zesen und Ovens, näheren Verkehr pflogen. Von Zesen stammt die wichtige Mitteilung, daß Ovens' Civilisverschwörung zunächst nur eine Umarbeitung des Flinckschen Entwurfs war. Flincks Entwürfe waren auf leimgrundierte Leinwände mit Kohle und etwas Wasserfarbe gezeichnet und gemalt. Die Verschwörung war so von Flinck in zwei Tagen fertiggestellt worden. Ovens hat dieses Bild in Öl ausgeführt und 10—12 Figuren zugefügt. Auch er arbeitete in großer Eile, in vier Tagen. Nun hat de Roever, Oud Holland IX (1891), 302 und früher schon Kroon, Stadhuis, S. 81 eine Quittung beigebracht, wonach Ovens 1662 voor 't opmaken van eene schets van Govert Flincq tot eene volkomene ordonnantie 48 Gulden erhielt. Kann aber diese Arbeit von Ovens schon mit dem Ersatzbild für Rembrandt zusammenhängen, dessen Tätigkeit für das Civilisbild sich, wie wir annahmen, noch bis 1663 hinzog? Die Darstellung, wie sie de Roever gibt, scheint mir nicht ganz einwandsfrei, und ich bescheide mich, daß einstweilen unsere Zeugnisse nicht hinreichen, um den Zusammenhang völlig aufzuklären.

[2] Daß es sich um einen Entwurf für das Stadthaus handeln könne, von Bode ausgesprochen, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 17, S. 10f. Ebenso Weißman in Oud Holland 1907, S. 81. Der Gegenstand zuerst richtig bestimmt von Herrn 't Hooft nach Mitteilung des Hrn. Veth in Onze kunst 1906, 2, S. 87. Ferner Valentiner in den Gemälden Rembrandts (Klassiker der Kunst), 3. Ausg., Anm. zu S. 373. Eine Zeichnung desselben Gegenstandes, aber in Hochformat, in Berlin, abgebildet in der Ausgabe der Berliner Zeichnungen von K. Lilienfeld, Nr. 73. An dem Gemälde ist die Kleinheit des Pferdes auffällig, die im Interesse der Wirkung der beiden Hauptfiguren so gewählt ist.

frühe Aufträge zu erklären, um ein Erörtern dieses Punktes überflüssig zu machen. Die Hauptsache ist, daß der Gegenstand des Bildes ein typischer Rathausvorwurf war. In Vondels Gedichten liest man (Werke, Lennep VI, 613f.) drei Vierzeiler auf römische Historien, „opgehangen in de burgemeesters kamer en haer vertreck". Es sind Kaminmantelbilder, darstellend die Geschichte des Fabius, Dentatus und Fabricius, d. h. die eben erzählte Bewährung magistratischen Selbstgefühls, des Dentatus Rübenmahlzeit als Zeugnis der Mäßigkeit und Treue, des Fabricius Unerschütterlichkeit gegen des Pyrrhus Bestechung und Drohung. Diese „Moralitäten", deren Sinn die Verse Vondels sehr ausdrücklich herausheben, um den höchsten Beamten dauernd das gute Beispiel vor Augen zu stellen, sind ebenso geläufig wie die Gerechtigkeitsbilder im Gerichtsraum. Zwei davon schmückten die Kamine des Beratungssaales der regierenden Bürgermeister; eines, das Fabiusbild, den Kamin des anstoßenden kleineren Bürgermeisterzimmers; beide Räume lagen an der Hauptfront nach Osten (Dammseite); die Beschreibungen des Rathauses besprechen sie und vergessen nicht, die Vondelschen Verse mitzuteilen[1]. Die drei genannten Kaminbilder sind von Bol und Flinck gemalt, das Fabiusbild von Lievens, aber nicht von Rembrandt. Dieses Bild ist heute noch in dem jetzt königlichen Gebäude. Warum Lievens und nicht Rembrandt das Bild gemalt hat, wissen wir nicht. Daß aber Rembrandt einen so zweifellosen Rathausstoff nicht von selber ergriffen, sondern aus bestimmter äußerer Veranlassung gemalt hat, kann als sicher gelten; daß der gemalte Entwurf Rembrandts in diesen Zusammenhang gehört, ist höchst wahrscheinlich.

Somit wäre das Civilisbild nicht die erste Beziehung Rembrandts zum neuen Rathaus gewesen. Diese Berührung ist aber so absonderlicher Art, daß wir einen Augenblick in unserer Erzählung innehalten müssen.

Rembrandt und das neue Rathaus der Stadt sind künstlerisch Antipoden. Für diesen Bau, der wie nichts anderes die Gesinnung der regierenden Schicht des damaligen Amsterdam ausdrückt, sind Millionen aufgewendet worden; ein italienisch gebildeter Architekt aus Haarlem hat für diesen Riesenbau die Pläne gegeben, nachdem die Bodenankäufe allein, ehe noch ein Stein bewegt wurde, die Summe von über 650000 Gulden verschlungen hatten. Für diesen Bau ist nicht gespart worden, wie denn einem klassizistischen Bildhauer aus Antwerpen, Artus Quellin, für Marmorplastik und Dekorationen im Rathaus 75381 fl. bezahlt wurden, indes Rembrandt von dieser strömenden Goldquelle nichts erhielt und nur die Bitternis genoß, Gast auf dem Konkursamt zu sein und dort die Bilder des schiffbrüchigen Odysseus und des abstürzenden Ikarus zu betrachten[2]. Wenn man ihm für eine Malerei dasselbe geboten hat wie Jordaens und Lievens, nämlich 1200 Gulden, so hat er nicht einmal diese bescheidene Summe erhalten, sondern man ließ aus unbekannten Gründen den Künstler samt

[1] Die Zahl dieser gedruckten Beschreibungen und ihrer Übersetzungen ist groß. Die meisten gehen nach de Groot, Houbraken, S. 346, auf eine Vorlage von 1713 zurück. Houbraken hat selber daraus geschöpft.

[2] Diese beiden Werke zierten als durchsichtigste Symbole die Räume des Konkursamtes, das Ikarusrelief von Quellins Hand; der Schiffbruch, ein Gemälde von Thomas de Keijser, war am Kaminmantel.

seinem Bild seiner Wege gehen. Heute würde man sämtliche Wände mit den Fingernägeln abkratzen, wenn man die Hoffnung haben könnte, unter der Tünche des Rathauses ein Werk von Rembrandt zu finden.

Der Architekt des Rathauses war Jakob van Campen, der in Italien studiert hatte und entgegen der Gewohnheit der holländischen Maler, die sich auf ihr „Handwerk" beschränkten, Maler und Architekt zugleich war, wobei das Herrentemperament des Baumeisters die Führung gehabt zu haben scheint. „Un homme fâcheux à gouverner" nennt ihn Huygens, der ihn geschäftlich kennen gelernt hatte. Offenbar aber kam das Angebot eines ebenfalls herrischen Bauwerkes, das wie ein Fremdkörper einzigartig zu werden versprach, der innersten Gesinnung des Bürgermeisterkreises entgegen. Nicht aus dem heimischen Ziegel ist hier gebaut worden, sondern mit kostspieligem Haustein und Marmor. Die Form des Gebäudes ist die eines regelmäßigen Blockes mit Mittelrisaliten in der Ost-Westachse, gekrönt von reich geschmückten Giebelfeldern, Pavillons an den vier Ecken. Über niederem Sockel sind die Geschosse durch eine zweimal wiederholte große Ordnung von Pilastern zusammengefaßt. Heute, wo das Rathaus seit den napoleonischen Zeiten als Königsschloß dient, fällt ganz besonders ins Auge, daß ihm zwei fürstliche Besonderheiten fehlen, das stattliche Portal und die verschwenderische Treppenanlage. Es mag zum Lob des Gebäudes gesagt werden, daß es in diesem Betracht bürgerlichen Charakter trägt. Die Portale sind schon durch ihre Vielzahl unscheinbar. Die Treppen sind zwar keine Wendelstiegen mehr, wie sie noch im 17. Jahrhundert auf rundem oder ovalem Grundriß in Rom errichtet wurden (palazzo Barberini), aber ohne jede Weiträumigkeit und glänzende Schaustellung, wie sie seit Ende des 16. Jahrhunderts in Genua oder darnach am Brerapalast in Mailand begegnen. Van Campen hat sein Treppenhaus, nicht unähnlich



Abb. 12. Amsterdamer Rathaus. Nach einem Gemälde in Florenz.

dem Farnesischen Palast in Rom, in die Ecke neben seine Pavillons gelegt, diese Anordnung bei den vier Ecken wiederholt und eine fünfte, diesmal doppelläufige Treppe hinter dem großen Saal auf der Ostseite hochgeführt. Im übrigen aber konnte man sich keinen stärkeren Gegensatz des neuen kapitalistischen Amsterdam zu seiner bürgerlichen Vergangenheit denken als den des neuen und des alten Rathauses. Dieses neue Rathaus war das Schlußglied in der langen Kette von Stadterweiterungen und Umbauten, daraus das neue Amsterdam des 17. Jahrhunderts emporwuchs. Anschaulich schildert der Deutsche Philipp von Zesen in seiner Beschreibung der Stadt (S. 246) das Mißverhältnis der herrlich zunehmenden Stadt und ihres baufälligen und gebrechlichen alten Rathauses. „Es stund noch in seiner alten Einfalt und dazu ganz abgenützt, da doch sonsten fast die ganze Stadt ihre verjährte geringe Tracht in eine neue sehr prächtige und köstliche schon verändert." Der alte, von Ratten geplagte Bau wurde während des Neubaues noch benützt, als ihn im Sommer 1652 ein Brand heimsuchte. Was als Ruine des mittelalterlichen Rathauses übrig blieb, hat Rembrandt in einer Zeichnung festgehalten. Es war eine Gruppe aneinanderstoßender Häuser, dem Römer in Frankfurt vergleichbar. Doch hob sich ein dicker viereckiger Turm darüber und gab, auch nachdem er wegen Baufälligkeit gekappt war, der Baugruppe fühlbaren Zusammenhalt. In Rembrandts Zeichnung der Brandruine ist diese Wirkung künstlerisch verstärkt, indem von dem übereck gesehenen Turm zwei Seitenflächen zugleich sichtbar gemacht sind, die beherrschend über die dachlos gewordenen Mauern ragen[1].

Als das neue Rathaus nach siebenjähriger Bauzeit 1655 eingeweiht wurde, war es begreiflicherweise innen wie außen alles eher als fertig. Auch hatte sein Architekt, Campen, das Jahr zuvor von seiner Stelle weichen müssen, wobei die bisherigen Mitarbeiter, denen der trotzige Haarlemer Italiener unbequem gewesen sein mochte, das ihrige zum Sturz des Baugewaltigen beitrugen. Campen starb in Amsterdams Ungnaden auf seinem Rittergut bei Amersfoort 1657. An seine Entlassung schloß sich eine Art Preßfehde, aus der wir zwei Stücke, die seine Partei nehmen, kennen. Das eine, eine Folge dramatisierter Szenen, bemüht außer dem üblichen mythologisch-olympischen Apparat die größten Künstler der Vergangenheit, Michelangelo und Raphael, Scamozzi, Holbein und Apelles, das Lob des Amsterdamer Rathauses zu singen, indes ein Chor ebenso berühmter Statisten, ein Deinokrates und Lysipp und Palladio ihren stummen Segen geben, gröblicher Anrempelungen der Feinde Meister Campens zu geschweigen[2]. Campen auf den Schultern Palladios,

[1] Das oft abgebildete Blatt trägt Rembrandts eigenhändige Bezeichnung und das Datum 9. Juli 1652. Andere Ansichten der Ruine in dem Aufsatz von Lugt im Bredius-Feestbundel II, Taf. 53 und 54, Nr. 7—10, Text I, 146ff. Die alten Rathausbeschreibungen enthalten Abbildungen des noch unzerstörten Gebäudes. Ein Gemälde derart von Saenredam noch heut im Schloß bewahrt.

[2] Seit Kroon, der nur hatte feststellen können, daß Campens Name von 1654 an aus den Akten des Baues verschwindet, hat Weißman viel zur Aufklärung des Falles beigetragen, besonders durch seinen Aufsatz über Daniel Stalpaert in Oud Holland 29 (1911) und im Bredius-Feestbundel 283ff. Über ein von de Groot auf Campen getauftes Bildnis von Frans Hals in Amiens, Oud Holland 33 (1915).

Scamozzis und der Antike ist in diesem Fall keine Phrase. Es kennzeichnet eine Tatsache, die man sich nie genug einprägen kann. Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts taucht für ein halbes Jahrhundert wunderhaft aus dem Meer der europäischen Renaissancekunst auf, um spurlos zu verschwinden. Inmitten des holländischen Humanismus der Bildung und Gelehrsamkeit, gegenüber einer klassizistischen Architektur, die die nationale Überlieferung verleugnete, ging diese Malerei stolz, unabhängig, frei und mächtig, doch wie ein Traum vorüber. Den Helden dieser anderen Welt, Rembrandt, mit der amtlichen Wirklichkeit des Campenschen Amsterdamer Rathauses, dem achten Weltwunder, wie dieses Rathaus unwidersprochen, überall und selbstverständlich genannt wurde, indes Rembrandt das wahre Wunder war, Rembrandt und das Rathaus zusammenkommen zu sehen, ist eine Art von Komödie der Kunstgeschichte.

Die Überlieferung hat in anekdotischer Form, als hätte es ein Duell gegeben, den Gegensatz Rembrandts und Jakobs van Campen festgehalten. Der „Erzarchitekt" war auch Maler, und von Campens Hand hing in einem Kaffeehaus zu Breda eine Schäferin im Strohhut, blutrotem Mieder und gelbem Rock neben einem Frauenbildnis Rembrandts, das mächtig aus tiefer Dunkelfolie vorquoll. Campo Weyerman erzählt (im 3. Teil seiner Lebensbeschreibungen der niederländischen Maler 217 ff.), wie oft er diese Bilder „bestudeert" und die Hausüberlieferung gehört habe, daß Campen Rembrandts Gestalten für blutlose Schatten gegen die Farbigkeit seiner eigenen Kunst erklärte. „Ich freilich," setzt Weyerman hinzu, „muß gestehen, man sah sogleich, wenn man in das Lokal kam, das Rembrandtsche Porträt; das Stück von Campen mußte man dann suchen." Die Geschichte mag wahr oder erfunden sein; sie hätte nicht erzählt werden können, wenn man nicht die zwei Männer, den Italienfahrer, der im Dienst einer römischen Eminenz seine Schule gemacht hat und später von Amsterdam für dessen großartigste Aufgabe berufen wurde, und Rembrandt, den Eigensinnigen, der Italien nicht hatte besuchen wollen, als Antipoden empfunden hätte.

Es fügte sich also, daß Rembrandt, der vielleicht schon 1653 für dieses neue Rathaus versucht worden war, nach Campens Entlassung (1654) und Tod (1657) abermals mit einem großen Auftrag bedacht wurde. In der Zwischenzeit war das eingreifendste Ereignis seines äußeren Lebens über ihn gekommen, der Bankerott und der Verlust seiner Sammlungen. Das Konkursamt, auf der Nordfront des neuen Rathauses gelegen (de troostelooze boel, wie Vondel dieses Inferno benennt) hatte wohl mehr als einmal des Künstlers Gestalt über seine Schwelle kommen sehen. Nicht hier, auf der Mitternachtsseite des riesigen Gebäudes, war der Platz für Rembrandts Civilisbild, sondern in der Südostecke des umlaufenden Ganges, über dem Eingang zum Beratungssaal der Bürgermeister, und nahe dem Raum der städtischen Kassenverwaltung.

Der Stoff war einer der populärsten, wenigstens in den Kreisen, wo man neben den kalvinistischen Lieblingsbüchern, der Bibel alten Testamentes, auch

gern den Livius und Tacitus las und den Abfall der Bataver als patriotisches Gegenstück zum Abfall der Niederlande von Spanien zu betrachten pflegte[1]. Im Jahre 1613 hatten die Hochmögenden im Haag für den Schmuck des Versammlungssaales der Generalstaaten zwölf Gemälde „van de oorloge ende daden van Civilis tegen de Romeynen“ gekauft. Sie waren von der Hand Ottos van Veen (Otto Veenius), der kurz zuvor, 1611, die Vorlagen für ein Stichwerk über den Krieg des Civilis in 36 Blättern, von dem Italiener Anton Tempesta gestochen, hatte erscheinen lassen[2]. Saint Simon bemerkt in seiner histoire de la Guerre des Bataves et des Romains, die 1770 in Folio mit einer Neuausgabe der Veenius-Tempestaschen Stiche erschien, die acht Bilder gleichen Gegenstandes im Amsterdamer Rathaus hätten als Komposition mit den Erfindungen des Veenius nichts zu tun, soweit die Gemälde im Rathaus, von denen einige „totalement supprimés“, andere fast erblichen seien, ein Urteil zulassen. Diese Bemerkung ist richtig. Veenius gab seine Bataver in einer Art burgundischer Tracht mit Federhüten, geschlitzten Ärmeln und Pumphosen, die Frauen mit dem hennin auf dem Kopf. Im übrigen stellte er seine Historien nach dem Schema der italienischen zeitgenössischen Komposition zusammen mit großen, repoussoirmäßig wirkenden Figuren vorn oder in einer Ecke des Vordergrundes, die ihm gestatteten, in abgestuften Gründen weiterhin seine Kenntnisse in Kostüm, Artilleriemaschinen und sonstigen römischen Antiquitäten auszubreiten[3]. Veenius,



Abb. 13. Veenius, Verschwörung des Civilis, Amsterdam.

[1] Die moderne historische Kritik ist gelegentlich gegen dieses Freiheitspathos skeptisch und schildert den Aufstand des Civilis als eine Machenschaft des Prätendententums Vespasians gegen Vitellius, dem Vespasian die Stütze des batavischen Militärs zu entziehen wünschte. Mommsen, Römische Geschichte V, 119ff. Köpp, Römer in Deutschland, S. 45. Wir brauchen dazu nicht Stellung nehmen und können den Holländern des 17. Jahrhunderts ihr Pathos gönnen.

[2] Die Ordonnanz der Generalstaaten über den Ankauf der 12 Gemälde in Obreens Archief voor nederl. Kunstgeschiedenis V, 66f. (Bredius). Die Angabe von Haberditzl in seinem so lehrreichen Aufsatz über die Lehrer des Rubens (Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, B. 27, 1908, S. 225), die Bilder seien vom Statthalter bestellt worden, ist also ein Irrtum. Die Bilder (kleinen Formates) sind jetzt im Reichsmuseum, Katalog Nr. 2432—2443. Rathgeber, Annalen der niederländischen Malerei I, 290f., 372f.; II, 25.

[3] Da ich die Zeit her nur die Stiche des Tempesta nach Veenius zur Hand hatte, die Gemälde in Amsterdam aber länger nicht mehr gesehen habe, hat der Direktor des Reichsmuseums, Jhr. van Riemsdyk, in bewährter Freundlichkeit die Güte gehabt, die Stiche und Gemälde des Veenius für mich zu vergleichen. Es ergibt sich, daß Veenius denselben Stoff in allen Teilen zweimal völlig verschieden komponiert hat. Nach der von mir erbetenen Photo-

ein Landsmann Rembrandts, in Leiden 1556 als Bürgermeisterssohn geboren, hatte mit den spanisch gesinnten Eltern Holland verlassen, in Rom studiert, war in verschiedenen Diensten Hofmaler geworden und lebte als Pensionär des Brüsseler Statthalters am Ende des 16. Jahrhunderts in Antwerpen, wo Rubens als Schüler zu ihm in die Lehre kam. Von hier ist er gern besuchsweise in seine Vaterstadt Leiden gekommen, wo er zumal mit den Humanisten und Professoren der jungen Universität gute Nachbarschaft hielt, wie denn seine eigene Kunst immer mehr Gelehrsamkeit annahm und in ihrer antikischen Gebildetheit zu lebloser Professorenkunst wurde. Es waren die Jahre, in denen Rembrandt in Leiden aufwuchs, in die Lateinschule kam und mehr als einmal von dem vornehmen Landsmann hören mochte, der den Umgang der Lipsius, Grotius und Heinsius genoß und der Meister eines Rubens gewesen war. Der Gegensatz der beiden Leidener, dieses Künstlers à la mode und des selbstbewußten, eine Übereinkömmlichkeit nach der anderen durchbrechenden, in nordischer Einsamkeit wachsenden Rembrandt gehört zum Ergreifendsten.

Suchte also Rembrandt weder früher noch später an die Art des Veenius Anlehnung, so ist hier der Ort, die sonstigen Ansätze profaner Historienmalerei in Holland zu berühren[1]. Ihr Gebiet ist doch nicht so klein, wie man nach dem Eindruck der Museen leicht urteilt, wo Bildnis, Genre, Landschaft, Stilleben und die religiöse Historie überwiegen. In den altholländischen Rathäusern hielt man an der Aufgabe der sogenannten Gerechtigkeitsbilder wie an anderen Historien fest, die besondere Kapitel aus der Vergangenheit der Stadt schilderten. Auch die Schützenhäuser und Hospitäler und andere Verwaltungen beschränkten ihre Kunstaufträge keineswegs auf Gruppenbildnisse; es kamen Kaminstücke mit Historien dazu. An Umfang wurden aber alle derartigen holländischen Leistungen durch den Plan übertroffen, nach dem Tod des Statthalters Friedrich Heinrich dessen Waldschloß beim Haag zu seinem Ruhmestempel umzugestalten. Hier wetteiferte das fürstliche Haus Oranien mit dem, was Rubens für Maria Medici im Luxemburgpalast in Paris und für König Karl I. Stuart in White Hall geschaffen hatte. Dieser Fürstenstil hatte in Holland wenig Möglichkeit der Anknüpfung; die Stilelemente, aus denen er sich gebildet hatte, kamen von italienischem Boden. Da waren das archäologische Stilleben, das aus Mantegnas Triumphzug des Julius Cäsar stammte, und die Allegorie, Gefäß und Asyl des Nackten, welche die kostümierte Historie mit helleuchtenden Aktblüten durchflocht, da war die weibliche Schönheit, die in

graphie des Gemäldes der Bankettszene gebe ich hier eine Abbildung; es ist die Ansprache des Civilis. Der Stich, wie gesagt, ganz anders angeordnet, wenn auch das Gastmahl als Motiv bleibt, stellt die zeitlich spätere Begebenheit, den Handschlag des Gelöbnisses dar. Von beiden Erfindungen unterschieden ist Rembrandts Wahl des Schwuraktes mit gezückten Schwertern. Auch in der Einzelbildung ist keine Berührung. Man müßte sie denn in der Schlitztracht und dem aufgelegten Knie (das in Veenius' Stich wiederkehrt) der vorn stehenden jugendlichen Gestalt von Rembrandts Gemälde finden wollen.

[1] Rembrandt besaß bis 1656 vier Mappen mit Stichen und Radierungen von A. Tempesta. Inventar Nr. 207, 210—212. Dabei können Stiche nach Veenius gewesen sein, mit dem Tempesta befreundet war und nach dem er auch anderes als den Bataver-Krieg gestochen hat. Vgl. jetzt auch den Aufsatz von Beets über Rembrandt und Tempesta im Bredius-Feestbundel.

die Männerhistorie die bunte Reihe brachte. Paul Veronese hat im Dogenpalast dieser Historie die endgültige Form gefunden, die Rubens mit dem Zauber seines Pinsels nochmals zu beleben und zu verjugendlichen unternahm. Seine große Darstellung des Krieges (im Pittipalast zu Florenz), „das ewige und unvergeßliche Titelbild des dreißigjährigen Krieges" (Burckhardt) ist wohl das Prachtstück dieser Gattung. Selbst in den Niederlanden war dieser amtliche Stil der Apotheosen, Festdekorationen, panegyrischen Geschichtserzählungen durch die feierlichen Einzüge einheimischer und fremder Fürsten, sowie durch Gelegenheitsgraphik im Kupferstich bekannt, wenn nicht populär geworden, wie er denn in den südlichen Niederlanden, wohl von burgundischer Zeit her üblich, vom 16. Jahrhundert bis zu Rubens' berühmtem Introitus des Kardinalinfanten seine feste Form gefunden hatte. Aber auch in Holland ahmte man diesen Hofstil nach, wovon der Empfang der Königin von Frankreich in Amsterdam 1638 das bekannteste, aber nicht das einzige Beispiel ist[1]. Dies war die Überlieferung, in die die Ausschmückung des „Oraniensaales" eintrat. Die Witwe des Statthalters und Constantin Huygens, der Vertrauensmann des Verstorbenen, zogen als künstlerischen Beirat und Direktor des Unternehmens Jakob van Campen zu, der gleichzeitig, 1648, den Grundstein zum Amsterdamer Rathaus gelegt hatte. Campen, wie erwähnt, Italianist von Erziehung und Neigung und in der Vielseitigkeit des Renaissancekünstlers Maler und Architekt in einer Person, hat das ganze Programm entworfen und ausgeteilt. Da er die Aufgabe, das Leben Friedrich Heinrichs von der Geburt bis zur Apotheose nicht anders als im Stil eines panegyrisch-allegorischen Vortrages ergriffen wünschte, so lag nahe, von der bürgerlichen Amsterdamer Kunst abzusehen und sich an die Rubensschule zu wenden. Crayer lehnte ab; auch andere aus dem Süden; wie man argwöhnte, aus politischen Gründen, weil ihnen der Auftrag „allzu oranisch und hugenottisch" war. Aber man gewann Theodor van Thulden, der die letzte Zeit her Rubens' rechte Hand gewesen war; dazu für die Hauptaufgabe, die Apotheose und den Triumph, die erste lebende Kraft Antwerpens, Jakob Jordaens; weiter vom Haarlemer Akademismus, der neben dem gewaltigen Frans Hals ruhig weiter gedieh, den jüngeren de Grebber, Caesar van Everdingen, Holsteyn und Soutman, und den kräftigsten, der sich von den Haarlemer Malprofessoren durch eine erfreuliche Frische abhob, Salomon de Bray; weiter den oranischen Hofmaler Honthorst und endlich den ehemaligen Genossen von Rembrandts Jugend und seinen Landsmann, der sich längst in England und Antwerpen gemausert hatte und nun in Amsterdam so fern wie möglich von Rembrandts Art und Kunst lebte, Jan Lievens. Geringerer Mitwirkender, die im Dienste Campens standen, nicht zu gedenken. So entstand, 1649—52, mit vielen Hindernissen, das merkwürdige Ganze des Oraniensaales, ein holländischer Provinzialismus der stolzen vlämisch-italienischen Kunst, schwebende Figuren, die nicht schweben können, majestätisch thronende, denen der Zwang

[1] C. Neumann, Rembrandt, 2. Aufl., S. 93.

der Pose und die entbehrte Ungeniertheit üble Mienen macht, Modelle von rosigem holländischem Fleisch, die in schlecht sitzender Maskerade fast einen Seufzer der Sehnsucht nach der Übereinkömmlichkeit und Phraseologie südlicher Stilisierung und „Idealität" im Beschauer aufkommen lassen[1].

Die Aufgabe, das Amsterdamer Rathaus zu schmücken, war nicht dynastisch-politischer Natur wie die des Oraniensaales; aber der Wunsch der Repräsentation, der Zwang der großen Wandflächen und schließlich die ganze Aufmachung der Architektur mit antikischen Ordnungen und feierlich-kalter Marmorpracht drängte auf eine ähnliche Bahn, die zu beschreiten Jakob van Campen, der hier erst recht die Rolle des Unternehmers in Händen hatte, nicht zögerte. Jordaens und Lievens wurden ohne weiteres übernommen; der Antwerpener Quellin bekam die großen plastischen Aufträge. Aber Haarlem mußte doch durch Amsterdam ersetzt werden. Das einzelne, zumal die Frage, ob etwa Campens Entlassung, 1654, auf die Wahl der Meister von Einfluß war, ist nicht zu beantworten. Nicht einmal die Urkunden über die Honorarauszahlung sind, wie der gelehrte Amsterdamer Archivar de Roever bemerkt hat, in genügender Vollständigkeit vorhanden.

Von der Gesamtausmalung des Stadthauses bleibt trotz großer aufgewendeter Geldmittel der Eindruck, daß die holländische Kunst die Prüfung in monumentaler Historie, vor die sie gestellt war, nicht bestanden hat. Von Jordaens und Lievens abgesehen, und von den Künstlern, die im 18. Jahrhundert die Dekoration weitergeführt haben, bleibt neben dem aus Utrecht gekommenen Bronchorst die Rembrandtschule als Hauptmitwirkende; aber die Rembrandtschule ohne Rembrandt selber. Von Rembrandt ist trotz aller Bemühungen in diesem Rathaus kein Werk vorhanden. Dagegen von Bol, Flinck, Ovens[2].

„Moses bringt die Gesetztafeln vom Berg", das Kaminstück des ehemaligen Schöffen-, jetzigen Thronsaales, ist sicher eine der tüchtigsten Historien von Bol, bei der er sich weit mehr Mühe gegeben hat als bei seinen übrigen Historien ähnlich großen Maßstabes. Das Hochformat veranlaßte ihn, die Gruppen geschoßartig übereinander zu bauen; Moses steht fern und hinten. Die Gruppe des Volkes vorn, bei der er dem Zwang der Rückenfiguren nicht ausgewichen ist, hat treffliche Figuren. Schließlich sind diese stark bewegten Vorgrundsgruppen italienische Rezepte: Raphael brachte sie in der Verklärung, Tizian in Mariä Himmelfahrt. Der Stil der Einzelfiguren Bols ist aber holländisch, in Aufbau und Farbe. Von Flinck, dem ein Löwenanteil der Malereien zugedacht war, ist infolge seines vorzeitigen Todes nur ein Stück im Ratssaal vorhanden: Salomo betet um Weisheit. Die leeren Ecken und auch sonstige Stellen sind reichlich mit lückenbüßenden Stilleben von Kostüm und Gerät gefüllt.

[1] Max Rooses, Jordaens, 1906, S. 161ff., 256ff.

[2] Auch bei dieser Gelegenheit möchte ich nicht verfehlen, dem Intendanten des Königl. Schlosses in Amsterdam, Hrn. Jhr. Th. Six, herzlich für die Bewegungsfreiheit zu danken, die er mir für meine Studien dort ermöglicht hat.

Endlich Ovens, der seine starke Abhängigkeit von Rembrandts Nachtwache (wovon die drei schwedischen Historien im Stockholmer Museum und in Schloß Drottningholm die merkwürdigen Belege sind) längst abgeworfen hatte, um sich zunächst wesentlich an van der Helst anzuschließen. Seine Civilisverschwörung ist ein Nachtbild, ziemlich rezeptmäßig symmetrisch mit Kulissenfigurengruppen vorn angeordnet. In der Großkomposition ist er hier wie in seinen Historien, sowohl denen, die aus Schloß Gottorp in das dänische Schloß Frederiksborg gekommen sind, wie denen in Schleswig und Friedrichstadt ohne jede Originalität.

Im ganzen sucht diese bürgerlich-intime Kunst, wo sie es irgend kann und nicht durch die repräsentative Aufgabe gezwungen wird, den verstaubten und allmählich mit widrigen Nebengeräuschen behafteten Apparat der Allegorie und der Nuditäten, der brüllenden Löwen und tutenden Famen beiseite zu lassen; aber einfach und ehrlich, wie sie sich geben will, fällt sie leicht in die Trivialität der Geste und in Mangel an Haltung. Vor allem war ihr aber die in langen Kunstgenerationen erworbene Sicherheit dekorativer Wandbelebung und -füllung fremd. In Helldunkel- und Tongewöhnung erzogen, pflegte sie einen beträchtlichen Teil der Bildfläche auszuschalten und mit Dunkel zu decken. Hatte sich diese Neigung schon in Italien seit dem späten Tizian und gar seit Tintoretto bemerklich genug gemacht, der in den nicht eben hellbeleuchteten Sälen der scuola di San Rocco in Venedig tonig verdunkelte Bilder bevorzugte, um wieviel mehr in Holland. Wenn Tintoretto an dekorativer Wirkung hinter dem hierin weit konservativeren Paul Veronese zurückbleibt, so mußten die Holländer erst recht an den großdekorativen Wandaufgaben scheitern. Ihre Erziehung an einer ausgesprochenen Binnenraummalerei ließ sie das diffus freie Licht immer mehr zugunsten eines kanalisiert scharf akzentuierenden Lichtstromes verschmähen. Es ist eine um so merkwürdigere Zeit- und Geschmacksrichtung, als jedem Besucher und Schilderer Hollands die starke Vorliebe für reinliches Weiß, Sauberkeit und Weißbindertätigkeit als ein Erbe von alten Zeiten her aufgefallen ist. „Alles glänzt wie ein Spiegel," bemerkt Adrian Junius in seiner Batavia (16. Jahrhundert); überall Kalk = ja Kreideüberzug, quo candor sit maior; ein ununterbrochenes dealbare et mundare". Gegen dieses ewige Hintergrundweiß kamen nun die halb- oder ganz dunklen Bilder zu stehen mit den stark wirkenden — soll man sagen: doppelten Rahmen der Leiste und der Dunkelfolie. Es ist nicht so, daß nur die Rembrandtschule dieser Voreingenommenheit nachgab; auch die Bilder von Lievens und Jordaens im Stadthaus sind aus Dunkel entwickelt, und man darf entschuldigend betonen, daß zwei Stücke des Bataverkrieges von Haus aus das übliche Verschwörerdunkel mitbrachten: die nächtliche Bankettszene, die schon bei Veenius mit Kienspanfeuer, das in Körben an den großen Bäumen des Haines hing, beleuchtet war, und der Überfall des römischen Lagers, der sich bei Mondschein und mit Fackellicht vollzieht. Soviel, damit man nicht Rembrandts Civilisbild eines besonderen künstlerischen Eigensinnes bezichtige und in seinem nächtlichen

Ton lediglich die Eulengewohnheit Rembrandtschen Sehens finden wolle, samt der gern sich einstellenden Annahme, hier liege die Ursache des Zwistes mit den Auftraggebern. Auch Jordaens und Flinck haben inmitten der hellen Marmorwände und Säulen reichlich mit Dunkel gearbeitet. War aber das Bild erst von den Rändern und Ecken her mit Dunkel aufgefüllt und eine helle Arena für Figuren und Farben eingezäunt, so stellte sich als weiteres bequemes Füllsel das stillebenmäßige Vordrängen schön gemalter Stoffe, Teppiche, Mäntel, Gerät, Tiere ein, wodurch denn gewisse Gewöhnungen der Pilotyschule des 19. Jahrhunderts vorweggenommen wurden. Auch Lievens hat dieses Stilllebenfüllsel nicht verschmäht. Für den Figureneindruck entschied aber letztlich jenes Verbürgerlichen oder Verbauern der Manieren, um, an dem „Idealstil" und seinen Übereinkömmlichkeiten gemessen, den Ton einer weniger gut erzogenen Gesellschaft und die Wirkung einer gewissen Stillosigkeit hervorzubringen, Eigenschaften, die auf einem Gebiet nicht überraschen können, welches, dem holländischen Kunstwesen von Natur fremd, zu unvorteilhaftem Vergleichen mit dem Fremden und dessen stilechten Erzeugnissen einlädt.

Sollte man hieraus und ehe man Rembrandt selber gehört und gesehen, den scheinbar einfachen Schluß ziehen wollen, die Monumentalmalerei sei ein Vorrecht und Eigentum der romanischen Kunst und nur in deren Stilweise ausführbar, wie auch die öffentliche Beredsamkeit in Worten nach Pathos und Kadenz an die Rhetorik der antik-renaissancemäßigen Überlieferung gebunden sei, und somit die nordische Sprechweise, die mit „wenig Kunst sich selber vortrage", eine monumentale Beredsamkeit ausschließe, so liegt eben durch diese Vergleichung der Trugschluß auf der Hand. Daß der „Bismarckische" Redestil in seiner Verachtung von Schwulst, latinisierender Phraseologie und füllendem Adjektiv-Attributen-Gewandstil eine eigene Monumentalität begründe, wird nicht widersprochen werden. Deshalb ist auch das Eingeständnis unserer Architekten, bei dem Privathaus könne man modern bauen, für die Monumentalaufgaben aber gehe es nicht ohne den dekorativen Schulsack der Säulen, Giebel, Pilaster- und Rustikagliederungen samt den gewohnten Verhältnisrechnungen der Massen, nur soweit annehmbar, als damit gesagt sein soll, einstweilen sei der architektonische Monumentalstil ohne antikische Anleihen noch nicht zu haben. Nur einstweilen mag es gelitten werden, wenn sich die Baumeister an „bewährte Muster" halten. Doch ist nicht einzusehen, warum dieser Verzicht für Zeit und Ewigkeit zumal auf einem Boden gelten soll, der in dem gruppierenden mittelalterlich-romanischen Baustil schon einmal die Probe ursprünglicher Schöpferkraft im Denkmalbau bestanden hat.

Daß mit Rembrandts Civilisbild das Maß seiner und überhaupt nordischer Leistungsfähigkeit auf dem Gebiet monumentaler Malerei verloren gegangen ist, bleibt für Geschichte wie Gegenwart ein unberechenbares Unglück. So gewinnt, was von diesem Anlauf übriggeblieben ist, der Rumpf des Bildes in Stockholm, die Wichtigkeit einer sehr bedeutenden Aussage. Dabei mag man

als Trost hinzunehmen, daß obwohl das Civilisbild das umfangreichste aller Rembrandtischen Bilder geworden wäre, und schon die Gestaltung einer Profanhistorie in diesem Maßstabe einzig ist, die große Historie — ohne Unterschied religiösen oder weltlichen Stoffes — eine dauernde Aufgabe Rembrandts und seiner Schule geblieben ist. Wir sind also um gewichtige Zeugnisse keineswegs verlegen. Die lebensgroßen ganzfigurigen Historienbilder wie die lebensgroßen Halbfigurenbilder reichen durch das ganze Kunstschaffen Rembrandts von dem Simsonstoff bis zu Pilati Handwaschung und dem Verlorenen Sohn. Von der drastisch-plebejischen Gebärdensprache der Frühzeit bis zu der feierlichen Gehaltenheit der späten Werke, von der lauten Äußerung bis zu der schweigsamen Innerlichkeit, von den koloristischen Extratouren des jungen Virtuosen, der in prächtigen Mänteln, Riemenbeschlägen und Turbanen Stillebeninseln schafft und Triller schlägt, bis zu den Bildern, in denen es nur noch Wesentliches gibt, und jeder Farbenkörper im Dienst des Seelenausdrucks steht, ist der Aufstieg der Rembrandthistorie klar zu verfolgen. Indes hängt die Monumentalwirkung nicht lediglich vom Format ab. Das Großempfundene macht sich selbst im kleinen Maßstab der Kupferplatte geltend. Immer bleibt aber ein Unterschied zwischen Früh- und Späthistorien, ob sie groß oder klein seien. Werke der frühen oder mittleren Zeit, die räumlich dem Civilisbild ähnlich angeordnet sind, die Haager Tempelpräsentation (von 1631) oder die Londoner Ehebrecherin (von 1644), die dasselbe Zurückschieben der Figurenzone in den Mittelgrund, ähnliche Treppenperspektiven, dasselbe Verdämmern des Raumes in dunkle Wölbungen anwenden, vor allem die tiefen Resonanzräume rings um die Figuren mit dem Civilisbild gemeinsam haben: sie haben ein unruhiges Glitzern und Zucken der kleinen Lichter neben dem großen Licht und allerhand miniaturhaft virtuoses Gekünstel, das mehr einen Goldschmiedegeist gleichmäßiger Vollendung als den Monumentalwillen des Maler-Architekten kennzeichnet, der diszipliniert und Opfer bringt. Die Architektur der


Abb. 14. Das große Ecce homo in Hochformat. Radierung.

Tempelpräsentation und der Ehebrecherin – man kann auch die Radierung des großen Ecce homo (B. 77) hinzufügen — ist eine schräg verkürzte von rechts vorn nach links hinten in die Tiefe verlaufende Wand mit mannigfachen Ausbuchtungen und Durchblicken; sie schafft Plätze für abgeschichtete Figurenmassen, aus denen sich eine kleinere oder größere Gruppe im näheren Vorder- oder Mittelgrund als Trägerin der Historie von den Episoden ablöst und aus einer Art Brandung unabsehbarer Figurenbewegung in das helle Licht der Hauptbühne emporgespült worden ist. Von diesen begrenzten, aber nicht eigentlich eingeschlossenen Raumweiten ist das Verhältnis von Architektur und Figuren der späten Historien völlig verschieden. Gegenüber dem sich verkürzenden, als schräge Wand verlaufenden Architekturprospekt des Hintergrundes stellt sich nunmehr die Architektur des Grundes in Fassestellung, d. h. parallel der Bildfläche; zugleich wird sie verregelmäßigt und gewinnt Mittelachse und symmetrische Seiten. Zweitens wird an Stelle der aus unabsehbaren Tiefen heranbrandenden und wimmelnden Figurenmasse die abzählbare Figurengruppe in den festen Rahmen der Architektur eingespannt und in sie verschachtelt. Neben den ausgesprochenen Typen der späten Historie, der Radierung des Ecce homo B. 76 in Breitformat und dem Civilisgemälde stellt die Wunderheilung durch Petrus und Johannes im Tempel (Radierung B. 94) ein Übergangsglied, eine Vermittlung dar. Sie bringt noch die Episodik der Gruppen, das Auf und Ab und Berg und Tal des Freitreppenbaues, den weit hinausführenden Ausblick; aber die Hauptgruppe ist fest in die Vordergrundarkade mit ihren beiderseits sichtbaren Pfeilern gerahmt. Entfernt man in Ecce Homo und Civiliszeichnung die Figuren, so besteht die leere Bühne aus dem Mittelrisalit mit den



Abb. 15. Wunderheilung durch Petrus und Johannes. Radierung.

Seitenflügeln des Hintergrundes oder aus der axial genommenen Pfeilerhalle, deren Durchblicke durch Bäume gesperrt werden. Die Hintergründe verlieren sich nicht ins Unabsehbare; sie bilden einen Raumabschluß. Weiter vorn lagert sich ein Podium oder Podest und bildet die Terrasse für die Hauptgruppe. Die verschiedenen Zustände der Ecce Homo-Radierung (die man bei Rovinski bequem vergleichen kann. Die Nummern 244—251) lassen erkennen, bis zu welchem Grade sich Rembrandt in der Architektonisierung der Gruppen hinreißen läßt; er teilt die Masse des Volkes in eine rechte und linke Kulissengruppe und gelangt zu einem erschreckend absichtlichen, leer theatralischen Schematismus[1]. Das wesentliche Resultat seines Suchens nach monumentalem Gesamtaufbau liegt im Civilisentwurf vor. Die breitgelagerte Mittelgruppe, schmale Flügelgruppen entsprechen den architektonischen Rahmenmotiven der großen Mittelarkatur und der verkürzt gesehenen Seitenbögen. Die als Treppenwangen dienenden vierfüßigen großen Tiere packen geländerartig die Figurengruppe zusammen. Soweit Linien- und Raumaufbau sprechen, sucht also Rembrandts Spätstil eine Hilfe, die ihm von der italienischen Renaissancekomposition gewährt werden kann, und er mochte mit doppeltem Interesse die Stiche der Raphaelschule ansehen[2].



Abb. 16. Das große Ecce homo in Breitformat. Radierung.

[1] In der Nachbildung des Ecce homo durch A. de Gelder in Dresden kann man an den Abweichungen in Architektur und Figurenkomposition, besonders aber an der Art, wie das Bild von de Gelder oben abgeschnitten worden ist, sehen, wie wenig das, was Rembrandt gesucht hat, vom Nachfolger verstanden worden ist. Abbildungen bei Lilienfeld, de Gelder Nr. 1 und 2.

[2] Diesen Zusammenhang hat ein schwedischer Gelehrter, Oswald Sirén, zur Annahme einer bestimmten Vorlage des Civilisbildes verdichtet, der Disputa Raphaels. In der zweigeschossigen Anlage der Münchener Zeichnung mit dem großen Baldachin liege die Spur der größten Annäherung an die Disputa und die Kurve ihrer oberen Figurenreihe. Diese geplante Linienanlage sei weiterhin zugunsten der barocken Bogenöffnungen von

Wenn man diese Annäherung an eine für Rembrandt wesensfremde Kunst als erkältend in seiner Bildgestaltung empfinden sollte, so ist die Gefahr nicht groß. Farbe und Licht bewirken, daß der Kern unberührt bleibt und alles übrige in die Peripherie abdrängt. Und nicht nur Farben- und Lichtstimmung bleiben Rembrandtisch, die Figuren behalten ihre nordische Erscheinung in Poselosigkeit, Proportion und verhaltenem Affekt, und dies bildet die Grenze etwa gegen Tintoretto, dessen italienische Manieriertheit der Figurenproportion und Bewegung jede Vergleichung mit Rembrandt, wie sie Helldunkel und Raumillusion nahezulegen pflegt, unmöglich macht. Die Gruppenfügung des Civilisbildes zeigt die zunehmende Geschlossenheit von Rembrandts Monumentalstil. Seine Simsonhochzeit in Dresden ist im Figürlichen ein Aggregat von Episoden und Sondergruppen; die zwei Mittelpunkte der thronenden Frau und des Simson, der den Gästen Rätsel aufgibt, sind gewaltsam durch gedämpfte Tönung der koloristischen Gesamthaltung zusammengebracht und im Bild geeint. Wenn der späte Rembrandt die alte Gewohnheit der Gruppeneinteilung am Tisch und neben dem Tisch beibehalten hat, so ist unverkennbar die eine Gruppe der anderen untergeordnet worden. Die Handlungen, die Blicke der Teilnehmer laufen zur Schwurleistung der stehenden Gruppe zusammen[1]. Bis zu welchem Grade Rembrandt der Monumentalwirkung zuliebe alte Neigungen bezwungen und sich überwunden hat, zeigt die Ausschaltung jeden Stillebensonderdaseins. Für alles Beiwesen hat der frühere Rembrandt so viel Leidenschaft und Nebenhinausgehen, daß Mantelbordüren, Turbantücher, Ohrmuschelgerät in Licht und Farbe und Form ihre Sonderunterhaltung spinnen und eine unwiderstehliche Lust zum Randschnörkel bekunden. Die kleinen Extratouren der Schmuckanhäufung und Stoffverliebtheit fehlen dem Civilisbild; alles dient restlos dem Ganzen. Wenn in Simsonhochzeit und Simsonblendung in den Ecken Ohrmuschelkannen im Licht sprossen und quellen, wenn auf der Nachtwache eine Trommel zum Asyl malerischer Augenweide werden kann, und es immer noch für Rembrandt kaum einen Unterschied zwischen Hauptsache und Beiwesen gibt, und die Stillebenlust ihn allemale packt, so hat der Monumentalstil dem ein Ende gemacht. Am Tischende des Civilisbildes steht eine große Weinkanne; auf dem Entwurf mit Henkel und Schnauze; im Gemälde mit Doppelhenkel; die zunehmende Vereinfachung der Zeichnung hat sich auch dieses Gerätes bemächtigt und die Licht- und Formepisodik, die gern in Ecken und Winkeln ihre Tänze aufführte, unterdrückt.

Rembrandt aufgegeben worden (Sirén, Studier i florentinsk renässanssculptur och andra konsthistoriska ämner, S. 215ff.). Der Vollständigkeit halber sei für Liebhaber dieser Niederjagd angeführt, daß Schmidt Degener in einer Figur des Civilisbildes Abhängigkeit von einer Figur in Veroneses Hochzeit zu Kana in Dresden findet (Onze Kunst 1913, 2, S. 11) und Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, S. 98 in Civilis selber einen „vagen Anklang" an van Eycks burgundischen Kammerherrn in Berlin.

[1] Am Tisch sitzende und stehende Figuren zu ordnen, ist für den Meister wie die Schule immerwährend eine Aufgabe geblieben. Das andere Hauptbeispiel der Spätzeit sind, wie erwähnt, die Tuchherren. Daß übrigens die Berliner Zeichnung, Jesus und die Jünger genannt (in der Ausgabe von Lilienfeld, Nr. 43), von Rembrandt selber sei, kann ich nicht recht glauben (Katalog de Groot, Nr. 55). Dazu Wickhoff, Einige Zeichnungen Rembrandts, 1906, Nr. 27. Abgebildet auch: Zeichnungen, Erste Reihe, Nr. 200.

Der Historienstil Rembrandts ist auf seiner Höhe. Es ist ein weiter Weg von dem drohenden Simson an (den man einst für eine weltliche Historie hielt und zu Blüchers Zeiten in Paris den „prisonnier en colère“ nannte). Das Nichtwollen der Pose bringt den Jugendwerken einen polemisch, draufgängerischen Zug, den nur die Herrlichkeit eines souveränen malerischen Könnens erträglich macht. Welch ein Unglück aber, daß wir von der sogenannten Eintracht des Landes nur den kleinen Entwurf in graublauem Ton besitzen[1]!



Abb. 17. Die sogen. Eintracht des Landes, Rotterdam.

Man muß sich die zeitübliche Lösung solcher Aufgaben vergegenwärtigen, um Rembrandts Zurückhaltung von allegorischen Trivialitäten zu bewundern. Auch das Genie von Rubens täuscht in seinen großen Historienbildern nur mäßig über die Leblosigkeit und Unpopularität dieses rein gelehrten, übereinkömmlichen Elementes. Vor Rubens' künstlerischem Gewissen konnte nur die Freude am Weiberakt, für die die Allegorie ein Vorwand ist, die Trivialität rechtfertigen.

[1] Es ist das Verdienst von H. Schmidt-Degener, die erst durch Vosmaer 1868 aufgebrachte Beziehung des Bildes auf den westfälischen Frieden, die wir alle gedankenlos übernommen hatten, widerlegt zu haben. Er liest das Datum 1641 und nicht 1648. Onze Kunst, 1912, 1, S. 1ff.

Ob sein humanistisch gebildetes Strebertum ausgereicht hätte, ihn altgewohntem Gefallen des Hoftones an Ballett und Dekolletiertheit von oberen und unteren Extremitäten her gefügig zu machen, mag unentschieden bleiben. An der modischen Behandlung solcher Historien und an den Forderungen gemessen, die wenige Jahre später Jordaens bei seinem Triumph Friedrich Heinrichs das Malen so sauer machten[1], wiegen bei Rembrandt die paar Symbole von Wappenschildern, verschlungenen Händen, Pfeilbündeln, Löwengebrüll, Thron und Justitia leicht. Mit Schrecken mag man denken, daß vielleicht die üblichen sauber gewaschenen Putten als Wappenhalter oder euterbusige weibliche Allegorien von ihm verlangt worden sind[2]. Statt all diesem gelehrten, unwahren und geschmacklosen Kram und Spuk gab er eine fast das ganze Bild füllende Schlachtszene zwischen gepanzerten, einen Ausfall vorbereitenden Reitern und stürmendem Fußvolk. Feuernde Artillerie mit Lichtblitz und Pulverrauch, Pferde, glänzende Helme und Rüstungen, Waffen und Fahnen aus tiefem Raum tauchend und in prachtvollen, von der Masse sich lösenden Figurenmotiven nach vorn plänkelnd — ein Waffengewühl und Stillebenzauber inmitten stockender oder noch nicht losgelassener Bewegung, wie ein Stimmen der Instrumente für das große Tonstück der Nachtwache, in der zwar keine Pferde vorkommen, aber das Metallgleißen der Waffen und die Kostümfarbe eine große Rolle zu spielen berufen wurden.

So weit Rembrandts ältere Historie, die in der Hauptsache die Schüler fortsetzen. In Flincks Salomobild, einem sonst sehr tüchtigen Werk im Stadthaus von Amsterdam, springt die Verlegenheitsverwendung von allerhand Stillebenfüllung in die Augen. An das lebensgroße Format der ganzen Figuren und der Halbfiguren ist die Schule vom Meister für die Historie hineinerzogen und gewöhnt worden. Über eine gewisse Drastik und Trivialität der Geste, die in dem großen Format doppelt stört, ist die Schule nicht leicht hinausgekommen. Immerhin ist die Mannigfaltigkeit der Talente im Rembrandtkreis erstaunlich, wenn auch diese Diadochen nur Teile des Rembrandtischen Königreiches haben besetzen können. In dieser Begrenzung kommen bedeutende Einzelleistungen der Historienmalerei genug vor. Jan Viktors z. B., den die mangelnde rein malerische Begabung nicht weit tragen konnte, ist einer der anziehendsten Illustratoren der Schule geworden und nähert sich in der Vertiefung des physiognomischen Ausdrucks überraschend den Vorzügen des Meisters[3]. Selbst in die Spätzeit von Rembrandts Historienstil greifen ansehnliche Schülerleistungen hinein. Je einzigartiger indes dieser Spätstil ist, um so

[1] Die Briefe von Jordaens in dieser Sache, die sich erhalten haben, lassen erkennen, daß er met sijn kleijn talent vergeblich gegen den allmächtigen Organisator van Campen rang, dessen Skizzen verbindlich waren und den ganzen Apparat von Allegorien, Putten und Löwen, der zum Hofton gehörte, vorschrieben, so daß Jordaens nicht die Freiheit erhielt, um die er bat, sondern das durchgesetzt wurde, was van Campen „geordonneert" hatte.

[2] Was bei solchem Verlangen herausgekommen wäre, läßt die Rembrandtsche Radierung B 110 (der Phönix) ahnen, über deren Auftraggeber wir nichts wissen.

[3] Vgl. jetzt auch Bredius, Künstler-Inventare II, 596ff., Joh. Viktors, „den ich fast den Verkannten nennen möchte."

schwerer kann irgend eine Manier ihm folgen. Die Linie etwa von dem Kasseler Jakobssegen über das Civilisbild zum Verlorenen Sohn in St. Petersburg ist außerhalb jeder Vergleichung in der Kunst. Der Dämon des Malergenius ist bezwungen; jede Verführung, die in einem verwegenen Können liegt und aus einem Brokatmantel stärkere Effekte herausholt als aus einem tragisch-poetischen Stoff, hat sich erschöpft. Das Gemüt des Künstlers regiert über die anspruchsvolle Ausschließlichkeit des Sinnenzwanges, empfängt und gestaltet aus Übersinnlichem und Sinnlichem in das Sinnliche und Nichtsinnliche hinein die erhabenen gegenständlichen Aufgaben. Vom Gebet des Manoah an bis zu den genannten Bildinhalten: die Macht des Gebetes, die magische Kraft des Großvatersegens, der geheimnisvolle Zwang der Eideshandlung, die Vergebung der Sünde. Hier ist jedes Ausdrucksmittel wesentlich geworden und dem Zweck und Dienst der Sache eingeordnet. Das merkwürdigere ist aber die neue Fassung der „Historie". Die Geschichte, die erzählt werden soll, deren Sinn sich in Gestalten, Körper- und Gliederbewegungen umzusetzen pflegt, wandelt sich in ein kaum Erzählbares, nur ahnungsvoll zu Vernehmendes, halb Symbolisches. Die Handlung wird zur liturgischen Geste; die Mithandelnden werden stumme Assistenz. Denkt man an Rembrandts Anfänge in der Historie, da er für den Statthalter Friedrich Heinrich die Passionsfolge schuf: auch er begann mit der übereinkömmlichen Äußerlichkeit eines bühnenmäßigen Dramas, mit grob theatralischer Sprechweise. Aber lassen wir gährende Jugendwerke, die aus Sucht des Könnens, Widerspruchsgeist und Kraft seltsam gemischte Wildheit und Trübheit eines sich selbst suchenden Geistes beiseite, vergegenwärtigen wir uns, wie Rembrandt in seiner Jugendhistorie mit Leonardos Abendmahl zusammenstieß, an dem er nicht mit geschlossenen Augen vorübergehen konnte. Es war Kunst einer ganz anderen Welt; es ist das Gegenteil von Rembrandts später Historie; es ist ein Gipfel, aber nicht Rembrandts Gipfel. Wie arm sind Worte! Leonardo ist in seinem Werk der Vertreter eines Volkes und einer Weltanschauung, der sich das Geistige als Blüte des höchsten Sinnlichen erschließt. Rembrandt aber gehört einer Welt, für die alle Sinnlichkeit, und wäre sie die brennendste und gegenwärtigste, Hülle ist und Gleichnis des wahrhaft Seienden, des Geistigen und Seelischen.

Manchmal quält einen die Versuchung, darüber nachzudenken, was Rembrandt hätte schaffen können, wenn in seine Hände die künstlerische Verklärung des größten Ereignisses jener holländischen Tage, der Anerkennung der staatlichen Unabhängigkeit im Westfälischen Frieden, gelegt worden wäre. Das künstlerische Denkmal des — mit den Amerikanern zu reden — holländischen vierten Juli ist Vanderhelsts Schützenbankett von 1648 geblieben, deren herrliche Malerei doch das Achselzucken des Beschauers über die monumentale Verherrlichung des Pokulierens und Schinkenbeinschwingens nicht verhindern kann. Auch hätte an dieser Stelle ein Franz Hals den Bourgeoiston eher überwunden. Denn das Verstimmende bei Vanderhelst ist, daß ihm der Bourgeois imponierte. Diese Zeitlichkeiten auf der einen Seite und das Rubenspathos der dynastischen

Historie, die in eben diesen Jahren die Wände des Hauses im Busch, in den Provinzialdialekt abgewandelt, schmückte, sind starke Gegensätze. Rembrandt, der sich vom üblichen Schützenstück den Weg zur Nachtwache gebahnt hatte, würde über Alltäglichkeiten (wie sie das Publikum forderte) hinausgedrängt haben, und jene Zusammenklitterung von Allegorie, Nudität, zeitgenössischem Kostüm, idealer Drapierung in versöhnlichen Dosen eines gebundenen Realismus wäre ihm unerträglich gewesen. Der Spätstil der Rembrandthistorie braucht nicht durch Mutmaßungen rekonstruiert zu werden; er ist nicht wie der Oraniensaal eine romanistische Enklave in Holland. Die Gestaltungen der Profanbereiche des alten Testaments, die Parabeln des neuen Testaments, das Civilisbild sind die unzweideutigen und entscheidenden Aussagen. Sie haben die erzählende Historie in symbolische Akte verwandelt, das zeitlich sich abwickelnde Drama mit seinen drängenden Spannungen und spitzigen Schnittpunkten zu einem spiegelnden Becken lyrisch-musikalischen Gehaltes gestaut, gesammelt, entspannt und vertieft. Lärm und Aufregung, Hast und zappelnde Bewegung sind geschwunden. Eine Atmosphäre des Schweigens, der stumm tastenden Gebärde umschließt eine Welt unendlicher und verschämter Innerlichkeit.

Nachwort. Rembrandt und die Theorien der Monumentalmalerei.

Die Umformungen der Architektur, die sich in Deutschland seit kurzem gern wieder als führende Kunst bezeichnen hört, haben das Problem der Monumentalmalerei neu gestellt. Diese Tatsache ist insofern merkwürdig, als die seit Jahrzehnten totgesagte und in ihrem Daseinsrecht bestrittene Historienmalerei plötzlich wieder als notwendig, ja selbstverständlich anerkannt wird. Indem sie aber von den Architekten wieder in alte Ehren eingesetzt wird, muß sie diesen gefällig sein und sich ihren Theorien anbequemen. Es ist für jede Kunst gefährlich, wenn ihre Leistungen, ehe sie recht ausgetragen sind, ein Fegefeuer von theoretischem „Soll und Muß" durchmachen müssen. Jakob Burckhardt hat für diesen Fall das Wort vom „Zerschwatztwerden der Kunst durch die Kritik" geprägt. Aus dieser gegenwärtigen Lage heraus scheint es nicht unnütz, ein paar Schlußfragen, die im bisherigen Zusammenhang noch nicht zur Erörterung gekommen sind, an Rembrandts Civilisbild zu stellen.

Jeder, der die ungeheure Krisis der Historienmalerei als Zeitgenosse miterlebt hat, der die Gründe tausendfach gehört hat, warum es keine Historie mehr geben dürfe — von Courbets theoretischem Gefuchtel bis zum positiven Beweis der Unfähigkeit der Historie, den Manet geliefert hat, indem er die Historie in ein geistreich gemaltes Stilleben übersetzte, — ist einigermaßen ratlos geworden und in Zweifel geraten, ob diese erste aller Aufgaben der Malerei endgültig von ihrem Herrschersitz herabsteigen müsse, da der Stil von Raphaels Historien ebenso unmöglich geworden ist wie der von Rubens' Zyklen aus der französischen und englischen Geschichte, und die durchschnittliche Wandbemalung unserer Rathäuser, Ruhmeshallen, Festsäle nur ein Achselzucken, verbunden mit dem Seufzer: Epigonenkunst, hervorruft. (Von Menzels Historien sind viele geneigt, mehr die Mängel als die Vorzüge zu sehen und seinen kleineren Formaten die befriedigendere Wirkung zuzuerkennen.) Angesichts eines Werkes wie Rembrandts Civilis würde ein Publikum, das an den schlechten Theatermanieren neuzeitlicher Historienmalerei, etwa von Pilotys Thusnelda, erzogen worden ist, die Gebärden der richtigen Theaterverschwörer vermissen. In der Tat ist dieser Tadel bereits gegen Rembrandt ausgesprochen worden; er kann

niemanden, der die mangelhafte künstlerische Erziehung des Publikums im 19. Jahrhundert kennt, überraschen. Seitdem ist dieses Publikum in der Kritik zurückhaltender geworden; ratlos hat es sich den Orakeln der Künstlerästhetik unterworfen, ohne daß die Kunst dabei gewonnen hätte.

Eine lange Überlieferung der Wandmalerei, die von Mantegna und den Malern des deutschen Kaufhauses in Venedig, Giorgione und Tizian, und von Raphael und Michelangelo über Correggio zum Barock führt, zu Tiepolo und weiter, die die Wände öffnete und illusionistisch aus ihrer Fläche in die dreidimensionale Tiefe ging, ist wieder einmal für „falsch" erklärt worden, um einer anderen Überlieferung Platz zu machen.

Als Püvis de Chavannes seine Genovevafresken im Pariser Pantheon malte, und einer der dortigen Malbrüder, der im gleichen Raum arbeitete, äußerte, qu'il ne s'occuperait que de peindre à sa manière et qu'il se ficherait de la muraille, ließ Püvis ihm antworten: s'il se fiche de la muraille, la muraille le vomira. Man könnte einen Augenblick geneigt sein, Püvis Recht zu geben und auf seiner Seite das „höhere Stilgefühl" zu finden. Tatsache ist aber, daß die Mauer gefahrlos sehr viel mehr schlucken kann, als Püvis meinte. Denn der Gegensatz, in den er seine Wandmalerei zu den Gewohnheiten der hergebrachten „Großen Historie" stellte, ist uralt, und keine Ästhetik tut gut, angesichts so großer und bedeutender Belege für zwei ganz verschiedene Möglichkeiten der Großmalerei nach der Methode von Regel und Ausnahme, nach dem Prozeßverfahren von Seligen und Verdammten zu urteilen.

An den Oberwänden des langen Mittelschiffes von S. Apollinare nuovo in Ravenna, zwischen Arkadenbögen und Fensterreihe, ist eines der schönsten Mosaiken der Welt, eine Prozession von Heiligen in roten Schuhen, weißen Gewändern und goldenen Mänteln. Sechstes Jahrhundert; die Figuren ohne Überschneidungen, flächenhaft. Aber im gleichen Ravenna steht im Rundbau des sogenannten Baptisteriums der Orthodoxen an fensterdurchbrochenen Pfeilerstirnen eine völlig raumweite, alle Flächen eintiefende Dekoration. Wenn schon einmal die Fläche durch Fensteröffnungen durchbrochen wird, so sieht man nicht ein, warum die stehengebliebene Fläche hätte flächig dekoriert werden müssen, warum neben wirklicher Nischentiefe nicht auch die gemalte Tiefenillusion ihr Recht hat. Eben der gleiche Illusionismus der Mosaikmalerei begegnet im vierten Jahrhundert in der Figurenanordnung mit dem Stadtprospekt dahinter in dem Halbkuppelgewölbe der Pudenzianakirche in Rom.

Geht man von der Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten für Raumgestaltung und Raumbegrenzung aus, so ist klar, daß es einheitliche „Gesetze der Wandmalerei" nicht geben kann. Neben den gestreckten, ununterbrochenen, geraden Fluchten kubischer oder sonst regelmäßig geformter und begrenzter Räume steht, kurz gesagt, das gotische Raumprinzip, das die Mauern siebartig

durchlöchert. Selbst wenn man die farbige Fenstermalerei als raumabschließend gelten läßt, so bleibt eine Folge von phantasieanregend sich öffnenden, je nach dem Standpunkt sich verschiebenden und in unergründliche Perspektive sich verlierenden Räumen. Da ferner überhaupt kein bewohnter und benützter Raum ohne Fenster und Türen ist, so erscheint ganz im allgemeinen das Flächenprinzip und die daraus abgeleiteten Stilforderungen als eine Übertreibung doktrinärer Abstraktion. Im Fall der Gotik ist die Fläche im Innenraum vollends durch die weiten und hohen Unterbrechungen zwischen den Stützen, durch das Ausbrechen der Wände für Kapellenzwecke beschränkt. Im Außenbau, zumal des weltlichen Baues, stören Vorkragungen, Nischen, Lauben, Chörlein, von starkprofilierten Gliederungen durchsetzte Giebel die Ruhe einer stillen Fläche, und nicht genug damit, aus dieser angeblichen Not hat die Wandbehandlung der Fassadenmalerei eine Tugend gemacht, indem sie durch Scheinarchitektur die Fläche weiter zerteilte und auf wirklich oder vermeintlich vor- und zurückspringenden Flächen alle Minen ihrer Phantasie springen ließ. Unsere alte Fassadenmalerei hat nicht nach Flächenbelebung, sondern nach wechselnder und überraschender Erfindung getrachtet, und für ihre Phantasien war die durchbrochene und in getrennten Raumschichten, näher und entfernter, übrig bleibende Teilfläche ein unvergleichliches Sprungbrett. Die gotische Wandmalerei, in die natürlich die sogenannte deutsche Renaissance einzuschließen ist, umfaßt in kirchlicher wie profaner Leistung ein sehr viel größeres Gebiet, als unsere Handbücher erkennen lassen.

Liegen nun allein in den Verschiedenheiten und Gegensätzen der Raum- und Flächengestaltung verschiedene, ja entgegengesetzte Arten von Wandmalerei begründet, so tritt ein weiterer Unterschied hinzu: die Wahl zwischen dekorativer Schmückung und sinnvoll bedeutendem Gegenstand der Wandmalerei. Der einfache Unterschied der Linienschnörkel gotischer Gewölbemalerei etwa von der figürlichen Bemalung von Pfeilerseiten und Kapellenwänden erschöpft den Gegensatz nicht. Das Dekorative drängt in die Figurenmalerei hinüber. In Zeiten vorwaltender architektonischer Vorherrschaft und Disziplin geraten Plastik und Malerei in Abhängigkeit, und etwa im 14. oder 18. Jahrhundert erscheint selbst die Historie im Troß einer „dekorativen" Kunst. Und wem wären heute nicht die Architekten begegnet, die zur Belebung der regelmäßigen Felder ihrer Zimmerwände nicht die stofflich gleichgültigen Stücke wie japanische Farbenholzschnitte den sich vordrängenden Eigenwerten von Einzelbildern, die nicht in Reih und Glied zu zwingen sind, vorzögen? Der Gegensatz liegt also nicht in den Stoffen, hie Ornament, hie Figur und Historie, sondern in der Behandlung. Man kann auch die Historie entweder in gegenständlicher und formaler Erfindung bedeutend oder man kann sie dekorativ gestalten. Das sind einfache und bekannte Dinge[1].

[1] Wie wenig überflüssig eine Verständigung in diesen Fragen ist, sei es auch nur im allgemeinsten, zeigt die ungeheuerliche Versündigung moderner Kunstsophistik, die Meier-Gräfe in seinem Werk über Marées beging, als er dessen Neapeler Fresken auf Kosten von Giottos Arenabildern lobte. Im übrigen vgl. A. Weese, Geschichte

Um zu Rembrandt zurückzukehren, so läßt das Wesen seines auf Klarheit des Ausdrucks im Gegenständlichen gerichteten Spätstils erwarten, daß er für „dekorative" Wirkungen nicht zu haben war. Es mag Künstler und Kritiker geben, die es bedauern, daß Rembrandt nicht münchnerisch-dekorativ empfand, sondern sogar für den Wandschmuck mehr verlangte und gab als angenehm in Farbe und Linie belebte Oberfläche. Sein Civilisbild spricht deutlich genug, und wo wir Entwürfe von ihm haben, wie das früher besprochene Fabiusbild, die begreiflicherweise die dekorative Absicht einer Skizze in den Vordergrund stellen, das wesentliche und letzte aber zurückhalten, kann man nur mit Wilhelm von Bode sagen, daß die Ausführung solcher Entwürfe „ganz anders ausgesehen haben würde." Schließlich ist auch die Dunkelfolie, die Rembrandt gab, und auf die auch andere seiner damaligen Genossen im Stadthaus (sogar Lievens) nicht verzichteten, alles eher als gleichmäßige dekorative Flächenbelebung. Man könnte vom dekorativen Gesichtspunkt diese geheimnisreiche Dunkelmasse, die den größten Teil der Bildfläche deckt, übertrieben finden. Aber man soll nicht denken, es sei eben ein Rembrandtsches Vorurteil. Es gibt Radierblätter von ihm, die ihre Gegenstände in ganz weißen Rahmen, in volles Licht stellen. Könnte man heute noch die Nachtwache, die von dem nächtlichen Dunkel, aus dem sie auftaucht, ihren populären Namen erhalten hat, an dem alten Aufstellungsort, für den sie gemalt wurde, hoch am weißen Kaminmantel des Schützenhauses sehen, sie würde zwischen den farbig gleichmäßiger bedeckten Leinwänden anderer Schützenkompagnienbilder einen Augenblick als weniger, ja als zu wenig flächenmäßig dekorativ empfunden werden. Sehr schnell würde sich aber ihre Illusionsmacht auf Kosten der Nachbarn zwingend äußern. Diese Vormacht ruht zum Teil auf der dunklen Bettung. Rembrandt hat seine Bilder nie für dekorative Reih- und Gliedflucht gerichtet, sondern er hat sie zu isolieren getrachtet. Fast jedes hat einen Rahmen im Rahmen, um die Zwischenräume zu vergrößern. Warum will man sich versteifen, indem man die „Gesetze" des Wandschmucks sucht, die Betonung auf das Wort Wand und nicht auf das Wort Schmuck zu legen? Seine beste Kunst mußte Rembrandt für den höchsten Schmuck erachten. Nicht er ließ sich von der Wand die Vorschrift geben, sondern von ihm sollte die Wand ihre Gestalt gewinnen. Das mögen sich die gesagt sein lassen, die in Museen Rembrandtsäle einrichten. Durch die Isolierung jedes Bildes ist ein Fingerzeig gegeben, daß nicht mit Paradeaufhängung in Reih und Glied gerechnet wird. Diese Bilder sind Einsiedler.

Die Wand, die das Amsterdamer Stadthaus Rembrandt darbot, lag hoch über dem Fußboden; es war ein Bogenfeld. Für die bedeutende Geschichte, die man ihm auftrug, wünschte er eine starke, eine visionäre Illusion zu er-

und Stilistik der Wandmalerei im Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1914/1915, S. 21—53. Derselbe, Grundbegriffe der Wandmalerei in der Züricher Zeitschrift Wissen und Leben, 15. März 1914. W. v. Seidlitz, Monumentalmalerei, Dresden 1912, wo für Monumentalwirkung die flächenhafte und die raumentwickelnde Darstellung völlig gleichgestellt, und der Gegensatz am Naturalismus entwickelt wird. Dagegen scheint irgendwelche Bedeutung des Inhaltlichen für die Monumentalmalerei geleugnet zu werden, was nach den Erfahrungen des 19. Jahrhunderts verständlich, aber, wenn man an die Dominikanerkunst und ähnliches denkt, nicht recht haltbar ist.

reichen. Aber nicht die Täuschung im Sinne eines modernen Panoramapublikums. Sonst hätte er die dem Standpunkt des Beschauers entsprechende Untensicht wählen müssen, infolge deren freilich die Tischplatte des Bankettbildes die Körper der Gäste hinter dem Tisch fast zugedeckt hätte. Er gab die Tischplatte in einer Ansicht, als wäre der Beschauer mit ihr in ungefähr gleicher Augenhöhe. Rembrandts künstlerischer Zauber der Vergegenwärtigung ist nie mit dem trompe l'oeil, der den Pöbel staunen macht, zu verwechseln. Seine Nachtwache, von der die meisten glauben, sie marschiere aus dem Bild heraus auf den Beschauer, und so müsse der ihr fast erschreckt ausweichen, hing hoch am Kaminmantel und sollte auch im Museum höher hängen, als sie jetzt hängt[1]. Die Illusion einer Wirklichkeit ist die poetische Kraft Rembrandts, und nicht die gemeine Vorspiegelung irgend einer Gassenrealität. So strahlte auch das Civilisbild in Farben und Licht am Ende eines breiten Ganges unter der Wölbung der Decke zwischen sehr hohem weißem Sockel und weißer Decke aus dunklen Füllungen sprühend hervor, ein magischer Traum von Gesichten und Geschichten einer anderen Welt und Zeit. Es hätte die Wand, für die es bestimmt war, durch die gemalte Architektur seiner eigenen hohen Wölbungen und Bögen geöffnet und durch die Öffnung den Beschauer in ein dunkles, licht- und farbendurchblitztes Traumland sehen lassen. Es wäre aber nicht bei bloßen Farbstrahlen und Lichtkörpern geblieben, sondern der Traum hätte höchste Bestimmtheit und tiefen Sinn gewonnen, und dies wäre der Unterschied von den virtuosen Erfindungen geworden, mit denen die Barockmaler über einer Scheinarchitektur gemalter Simse, Balustraden und Gebäude ihre Himmel für Glorien und Apotheosen öffneten. Rembrandt war es nicht um das Schaustellen virtuoser Verkürzungen zu tun, wo die Körper, zusammengeschoben hinter weißen Flügeln und steuernden nackten Beinen, verschwinden, und bei gleichgültig werdendem Inhalt nur die Sensation des Staunens über Perspektive und blaue und weiße und fleischfarbene Flecken übrig bleibt, sondern er hatte etwas auf dem Herzen; er hatte etwas zu sagen. Seine Wandmalerei war entgegen der Barockmalerei so wenig bloß dekorativ im geläufigen Sinne als Michelangelos Jeremias und Sibyllen, Raphaels Schule von Athen, Heliodor und Disputa. Auf der Höhe einer künstlerischen Kunst kehrt diese Wandmalerei zu dem pädagogisch-illustrativen Sinn einer Kunststufe zurück, die am öffentlichen Monument auch auf Willen und Geist der Gemeinde wirken soll und will. „Quod legentibus scriptura, hoc idiotis pictura". Nicht gedankenlose Arabesken von Figurenwerk, nach irgend einem Schema geordnet, sondern eine Handlung von geistiger Tiefe und Tragweite sollte gegeben werden, und die aufgewandte geistig-künstlerische Kraft war so stark, daß selbst der Rumpf des Gemäldes, der uns allein übrig geblieben, von Rembrandt so geformt werden konnte, daß wir den Verzicht auf die ursprüngliche Absicht und Gestalt nicht spüren.

[1] Es hat nichts genützt, daß ich das schon öfter gesagt habe, zuletzt, als die Nachtwache die gegenwärtige Aufstellung erhielt. Kunstchronik im August 1906. N. F. 17, Sp. 513 ff. In Holland scheint man hierin anderer Meinung zu sein. Indessen hat sich jetzt auch ein Holländer, H. Schmidt-Degener, für das Höherhängen ausgesprochen. Onze Kunst B. 31, 1917, 1, S. 6.

Ein Künstler von Rembrandts Wuchs konnte sich, vor die Aufgabe monumentaler Historie gestellt, nicht mit bloßem Wandschmuck begnügen. Er gab sein Bestes, Sinnvollstes und Stärkstes, und er gab es im Geist der vollkommenen Freiheit, in der er überhaupt sein Leben lang geschaffen hatte und starb. Seine Wandmalerei mochte sich nicht ausschließlich von Wandhintergrund und Raumumgebung befehlen lassen. Rembrandts Historie durfte es wagen und in Anspruch nehmen, durch ihre Größe, Feierlichkeit und Tiefe jeden Hintergrund und jeden Raum zu adeln und mit einem Höchstmaß von Leben zu erfüllen.

Zur Kritik von Rembrandts Zeichnungen



Streitfälle über Echtheit oder Nichtechtheit von Rembrandt zugeschriebenen Zeichnungsblättern haben neuerdings die Kenner dieser Kunst dermaßen entzweit, die von Autoritäten vorgetragenen Meinungen und Begründungen sind von entgegenstehenden Autoritäten so wirkungslos abgeglitten, daß in nahestehenden Kreisen, noch mehr aber in der weiteren Öffentlichkeit, der peinliche Eindruck von „Bankerotterklärung der Wissenschaft" zurückgeblieben ist. Der Wunsch, das Urteil statt auf Qualitätsgefühl und durch lange Erfahrung geübten Blick, also statt auf ein gewisses persönliches Sicherheitsgefühl vor Irrtum — Eigenschaften, die wir wahrhaftig nicht gering anschlagen wollen — lieber auf Methodik und objektive Erkennungszeichen zu gründen, wird lebhafter.

Im Umkreis der kritischen Fragen, die an die Zeichnungen Rembrandts gestellt werden, spielt die Datierung und weiterhin der chronologische Aufbau des Zeichnungsstils des Meisters eine besondere Rolle. Aus äußeren Gründen möchte man diesem Bereich von Fragen den Vortritt vor der Echtheitsfrage wünschen, da es doch an einer stattlichen Zahl unbezweifelter Stücke nicht mangelt. Eine der Schwierigkeiten der Echtheitskritik kommt von den groben Interessen des Kunsthandels und der Kapitalanlage, die den gelehrten Kunsthistoriker als Vorspann und Sachverständigen mit anerkanntem Doktortitel brauchen möchten; Datierungskritik dagegen läßt den Kunsthandel gleichgültig, und so dürfte sich für diesen Bereich — von den Rechthabereien der Gelehrten abgesehen — eine völlig wissenschaftliche Erörterung erwarten lassen.

Unter den objektiven Merkmalen, die für die chronologische Bestimmung nicht datierter Zeichnungen in Betracht kommen, seien zwei hervorgehoben, das Vorkommen von Modellen, deren Alter wir kennen, und der Zusammenhang mit datierten Gemälden und Radierungen des Meisters.

Bei der Besprechung der Ausstellungen von Gemälden Rembrandts in Amsterdam und London 1898 und 1899 bemerkte Dr. de Groot, die ikonographische Nachprüfung des Kreises von Rembrandts Angehörigen, des Bruders, der Frau, der Schwester, des Sohnes, sei dringend; doch müsse man dabei sehr vorsichtig sein und bei den Gemälden auf die Farben von Augen und Haaren achten (Repert. für Kunstwissenschaft XXII (1899) S. 162 und 166). Unter dem Eindruck der weitgehenden Identifikationsversuche des Verwandtenkreises in dem Buch von

W. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, 1905, habe ich jene Mahnung zur Vorsicht in der zweiten Auflage meines Rembrandt S. 502 Anm. 2 wiederholt (1905). Diese Warnungen sind nicht beachtet worden. Die Sucht, Saskia, Hendrickie, Titus überall als Modelle herauszuerkennen, hat sich von Gemälden und Radierungen auf die Zeichnungen ausgedehnt und entsprechende chronologische Schlüsse gezeitigt. (F. Saxl im Repertorium f. Kunstwissenschaft XXXI, 1908.) Zweierlei ist grundsätzlich gegen diese ganze Versuchsreihe einzuwenden. Sie würde ihren Wert haben, wenn Rembrandt in der Modellwiedergabe, also in der Ähnlichkeit, zuverlässig wäre. Wenn überhaupt im sicheren Treffen gegebener Züge mindere Künstler oft den großen überlegen sind, so ist die Ähnlichkeit gewiß nicht die starke Seite von Rembrandts Bildnissen gewesen. Ein Bildnismaler wie Hals, van der Helst, van Dyck ist er nicht gewesen, außer in seinen Amsterdamer Anfängen. Wie soll man aber vollends, wo es sich bei Zeichnungen nicht um Einzelfiguren, sondern um Kompositionen, um Genre oder Historie handelt, glauben, der Künstler habe sich dafür Modelle zurechtgesetzt? Dies würde dem improvisierten Charakter seiner meisten Zeichnungen (wo es sich nicht um eine genau gezeichnete Vorlage, etwa für eine Radierung, handelt) widersprechen; jedenfalls könnte nur von zufällig-unbewußten Ähnlichkeiten mit den ihm besonders vertrauten und geläufigen Gestalten und Gesichtern gesprochen werden.

Von ganz anderem, bedeutendem methodischen Wert für Datierversuche ist der Nachweis von Zusammenhängen in Motiv, Beiwesen, Komposition zwischen Zeichnungen und datierten Radierungen und Gemälden. Den Vorwurf Saxls (a. a. O.), daß der Katalog der Handzeichnungen von Dr. de Groot „beinahe überhaupt nicht weiter auf das Verhältnis zu den übrigen Werken des Meisters eingehe", muß man als ungerecht bezeichnen, und Saxl selber hat über manchen sehr guten Einzelbeobachtungen seine Motivjagd so einseitig und gegenständlich betrieben, daß seine Ergebnisse alles eher als gesichert sind. Vielmehr behandelt die Einleitung zu de Groots Katalog (S. XVIIff.) die Frage, wie weit man Zeichnungen als Entwürfe für Radierungen und Gemälde gleichen Gegenstandes in Anspruch nehmen dürfe, ausdrücklich, aber mit gewohnter Vorsicht. Da Rembrandt, heißt es an dieser Stelle, zu allen Zeiten seines Schaffens auf gewisse, zumal biblische Stoffe, immer wieder eingegangen ist, geht es durchaus nicht an, Zeichnungen und Gemälde gleichen Inhalts ohne weiteres zu verbinden. Auf der anderen Seite widersprächen abweichende Kompositionen durchaus nicht der Möglichkeit einer Zusammengehörigkeit, weil Rembrandts Kompositionen durch mannigfache Zustände hindurchgegangen seien, bis ihn eine Komposition befriedigte. Über die für die chronologische Fixierung so oft entscheidende Frage, ob eine Zeichnung und ein Gemälde zusammengehöre, die Wahrheit zu finden, müsse „dem subjektiven Gefühl des Kritikers überlassen bleiben". Im Anschluß hieran stellt de Groot S. XXff. eine Liste von Zeichnungen zusammen, die mit Bestimmtheit als Entwürfe bestimmter Werke gelten dürfen oder mit ihnen eine einheitliche Gruppe

bilden. Soviel ich sehe, hat die wissenschaftliche Praxis die Zuverlässigkeit dieser Liste gelten lassen und somit die chronologische Festlegung der Zeichnungen dieser Liste nach den entsprechenden datierten Gemälden oder Radierungen gleichen Gegenstandes anerkannt.

Ich möchte im folgenden aus dieser de Grootschen Liste drei Fälle herausgreifen, um die Unzuverlässigkeit der auf diesem Weg vermeintlich gewonnenen chronologischen Bestimmung darzutun und die Fehlbarkeit von Schlüssen zu beweisen, die hier „mit Bestimmtheit" auftreten. Die methodischen Einsichten, denen wir zustreben, werden den Dank nicht vergessen lassen, den man der Pionierarbeit de Groots schuldet. In alle Wege muß aber die Aufgabe angegriffen werden, statt tausend Einzelurteile und Randnotizen, die erfahrungsgemäß vom Gedächtnis der Wissenschaft nicht behalten werden, sondern verloren gehen, zu äußern, zusammenfassende Summen der Erfahrung, induktive Resultate, paradigmatische Grundsätze zu gewinnen und zu formulieren, die sich für die Einzelbeurteilung als fruchtbar erweisen. Einstweilen schwillt das Material der veröffentlichten Zeichnungen immer noch an und macht Zurückhaltung im Urteil begreiflich. Nächst der Faksimileausgabe von Zeichnungen Rembrandts, die von Lippmann begonnen ist und seitdem von de Groot fortgesetzt wird (jetzt zehn Bände in vier Reihen), haben jüngere Kräfte eine vollständige Ausgabe der Bestände der Hauptkabinette (zu den bereits vorhandenen Veröffentlichungen für Pesth und Stockholm) geplant und die zwei Sammlungen von Amsterdam und Berlin vorgelegt[1]. Die Herausgeber bemerken, daß sie sich vorläufig „der Erörterung stilkritischer Einzelfragen möglichst enthalten und es genug sein lassen wollen, das Material zu den Vorarbeiten dazu bequem zugänglich zu machen." Zum Glück ist diese Enthaltsamkeit nicht durchgeführt worden.

Wenn die folgenden Untersuchungen immer wieder grundsätzliche Probleme zu erkennen suchen, so beschränken sie sich einstweilen auf die Datierungsschwierigkeiten. Kommt erst einmal das Echtheitsproblem zur Möglichkeit einer übersubjektiven Beurteilung, so wird — das läßt sich voraussehen — die Echtheitsfrage anders behandelt werden, als es zurzeit vielfach geschieht.

[1] Rembrandts Handzeichnungen, herausgegeben von Freise, Lilienfeld, Wichmann I 1912, II 1914.



Abb. 18. Die Täuferpredigt, Berlin.

I. Verbindung von Zeichnungen mit Gemälden und Radierungen.

1. Das Gemälde der Predigt Johannes des Täufers in Berlin und der angebliche erste Entwurf.

(de Groots Katalog der Zeichnungen Nr. 687 = Ausgabe der Zeichnungen, Erste Reihe Nr. 172 a).

Eine Predigt vor Zuhörern hat als künstlerische Aufgabe Rembrandt mehr als einmal beschäftigt. Eine frühe Zeichnung verlegt eine solche Szene in einen mehrschiffigen Binnenraum (Katalog Nr. 876 = 4. Reihe Nr. 80); die berühmteste dieser Darstellungen, Christi Predigt (Radierung B. 67), in einen umbauten, hofartigen Raum. Das Gemälde der Täuferpredigt spielt im Freien, in reicher Landschaft. Diese Landschaft ist auf dem Berliner Gemälde so bedeutend, Flußtal mit Viadukt, Stadt am Berg, ansteigendes Ufer mit Terrassenfläche, daß sie zum Vergleichen mit Rembrandtischen Nurlandschaften einlädt, etwa mit der Braunschweiger Landschaft.



Abb. 19. Verkündigung an die Hirten. Radierung.

Das Gemälde hat keine Datumangabe; der Katalog der Sammlung Fesch behauptete, ein alter Rahmen habe das Datum 1656 getragen, und so findet man das Bild noch bei Vosmaer (2. Ausgabe S. 344) eingereiht. Erst W. von Bode hat, als das Bild aus der englischen Sammlung Dudley für Berlin gekauft wurde, ein ganz anderes Datum vorgeschlagen, 1637 oder 1638, und als ungefähre Zeitbestimmung hat er sicher das richtige getroffen (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIII, 1892, 213 ff.). Die große Veröffentlichung der Gemälde Rembrandts sagt 1635/36; der Katalog des Kaiser Friedrichmuseums 1635 oder 36; de Groots Beschreibendes

Verzeichnis der Werke der holländischen Maler, im 6. Band Nr. 97 um 1635/6. Ein Blick auf die Landschaft des Bildes veranlaßt mich, sogar an ein noch früheres Datum, 1634, zu denken. Es ist nämlich, soviel ich sehe, noch nicht angemerkt worden, daß diese Landschaft in wesentlichen Teilen mit der der Radierung der Verkündigung an die Hirten B. 44 von 1634 übereinkommt. Sowohl die allgemeine Anordnung einer Bergterrasse rechts und der Fernsicht links jenseits eines dunkel eingegrabenen Flußtales ist die nämliche, ebenso eine Anzahl in die Augen springender Einzelzüge. Da ist der Viadukt über dem Fluß, die wenig bewegte ferne Hügellinie mit der Stadt und dem Turm, die steilsteigende Böschung rechts als Rückwand der Figuren. Dagegen sind die krausen aufragenden Gewächse, der krumme, abgestorbene Stamm und die Fächerpalme, die Rembrandt für die Lichtwirkung seiner Nachtphantastik der Engelerscheinung dienten, in der Predigt durch das große Kaiserdenkmal ersetzt worden. Es mag also überlegt werden, indem man diese Ähnlichkeiten den Beziehungen anschließt, die zwischen gewissen Figuren der Täuferpredigt und Bildnissen Rembrandts von Bode erkannt worden sind, ob man die Beschäftigung des Künstlers mit dem Bild der Predigt nicht etwas höher hinaufdatieren will. Daß das Bild nicht in einem Zug entstanden ist, daß Rembrandt sich vielmehr längere Zeit damit gequält hat, wird durch bestimmte Umstände bewiesen. Auch ist der Ruhm dieser Arbeit als einer besonders sorgfältigen ein alter, wie die urkundlichen und literarischen Erwähnungen schon seit 1658 beweisen (de Groot, Urkunden über Rembrandt Nr. 195. 339. 386. 407).

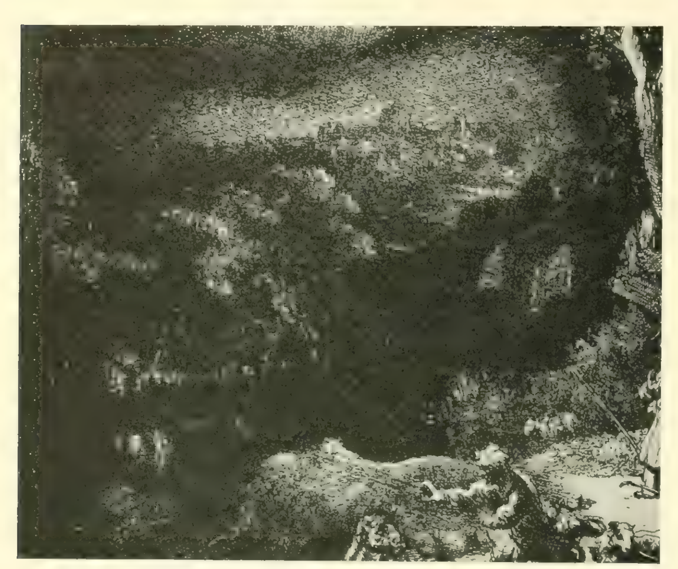


Abb. 24. Verkündigung an die Hirten. Ausschnitt.

Das Gemälde ist nämlich rundum um die beträchtlichen Maße von etwa 10 cm angestückt, und die vergrößerte Leinwand auf eine Holztafel geklebt worden (die Angabe: Papier auf Holz, die als scheinbar feststehend überall wiederkehrt, ist ein Irrtum. Hr. Prof. Hauser hat mich nachdrücklich versichert: daß es eine, vermutlich von Rembrandt selber, auf das Holz geklebte Leinwand sei, werde unwiderleglich durch die Blasen bewiesen, die da entstehen, wo die Leinwand sich ablöst). Es ist zu vermuten, daß während des Malens die Leinwand zu klein befunden wurde. Das ist ein bei Rembrandt nicht seltener Fall. Sicher eigenhändig hat er das Karlsruher Selbstbildnis aus der Ovalform in die eckige vergrößert. Bei einer für einen Liebhaber in Messina gemalten lebensgroßen Halbfigur Alexanders des Großen hat sich der Besteller heftig beklagt, die Leinwand habe nur für den Kopf gereicht und sei so übel angestückt, daß die Nähte sichtbar seien; er wolle die vereinbarten Kosten nicht zahlen[1]. Man sieht, Rembrandt half sich mit Flicken. Er hat Zeichnungen, und gelegentlich Gemälde, zerschnitten und mit neuen Schnitzeln wie ein Geduldspiel zusammengestückelt. Für die Datierung des Gemäldes der Täuferpredigt sind an diese Beobachtung seiner uneinheitlichen Fügung besondere Schlüsse geknüpft worden. Bode nahm an, die Anstückung möge nachträglich, ein oder zwei Jahre später, geschehen sein; Professor Six in Amsterdam aber, jener zweifelhaften Überlieferung von einem Rahmendatum 1656 sich erinnernd, verlegte die Anstückung auf eben diesen Zeitpunkt, d. h. zwanzig Jahre später als er das Datum des Mittelteils des Bildes annahm (Oud Holland XV, 1897, S. 7 Anm. 1. Dazu Bulletin van den nederl. oudheidkund. Bond 1907 in dem Artikel Rembrandt en Lastman). Bei anderem Anlaß hat sich mir schon vor Jahren die Beobachtung und Ansicht aufgedrängt, für undatierte Stücke nicht allemal ein einheitliches Entstehungsjahr anzusetzen, sondern lieber anzunehmen, es sei eine Leinwand unfertig durch Jahre in der Werkstatt gestanden, bis sie der letzten Hand teilhaftig wurde (mein Rembrandt 2. Ausg. S. 219 Anm. 2, wo ich angesichts des Dresdener Doppelbildnisses ein gewisses Auseinandergehen von Bilderfindung und technischer Behandlung empfand). Diese Beobachtung haben seitdem auch andere bestätigt (siehe oben S. 23 und Anm. 1). In diesem Sinne halte ich dafür, daß das Berliner Täuferbild in einem Zug, wenn auch langsam, entstanden sei, nicht aber zweierlei Schaffensperioden angehöre. Die alte engere Grenzlinie des Bildes, die jede schärfere Wiedergabe leicht erkennen läßt, läuft oben durch den Scheitel der Bildsäule, unten ungefähr über die Fußknöchel der auffallenden Gruppe von drei Männern in der Mitte des Vordergrundes und läßt am linken Rand die Frau, die lachend und aus dem Bild herausblickend vor dem Kamelreiter sitzt, außerhalb der alten Randlinie. Diese Frau sieht belustigt dem Spiel von vier Hunden zu, die, vielleicht absichtlich etwas überstrichen und gelöscht, am untersten Rand des Bildes angebracht sind. Zwei spielen miteinander, zwei begatten sich (es sind

[1] Hoogewerff in dem sehr wichtigen Aufsatz über einen italienischen Gönner Rembrandts in Oud Holland 35 (1917) 129 ff.

zwei Paare, und nicht zwei Hunde, wie alle Beschreibungen angeben). Die Bemerkung, daß eine solche Episode besser zum Zyniker Diogenes als zu Sankt Johannes passe, ist schon im 17. Jahrhundert gemacht worden. Aber einerlei, Rembrandts Kunst hatte eine Zeit, da sie sich auch in der Wiedergabe der Hundeerotik gefiel, weil das die „Natürlichkeit" der Darstellung zu beleben schien. Sollte nun wirklich jemand glauben, Rembrandt habe einen solchen Spaß, für den es in der Frühzeit manche Analogie gibt, in die zunehmende Logik seiner Bildkomposition, als Erguß seiner Laune, so spät noch eingesprengt, wie es die Meinung, die den äußeren Bildrand in die fünziger Jahre datiert, voraussetzt? Schon diese einfache Überlegung würde der Annahme einer Doppeldatierung den Boden entziehen. Aber auch die Begründung, die man ihr gewöhnlich zu geben pflegt, scheint mir gänzlich unhaltbar. Es sei nämlich ein starker stilistischer Unterschied in der Malart der inneren und der Randteile des Bildes nicht zu verkennen; die skizzenhaft eilige Pinselschrift der angestückten Teile und die miniaturhafte Durchbildung der Bildmitte zeige zweierlei Behandlungsart, die nicht gleichzeitig sein könne. Nun ist ja wohl der Hauptsache nach der Rand, wie das zumal bei Pinselzeichnungen Rembrandts der Fall ist, mit starkem Hervorheben der richtunggebenden Außen- und Binnenumrisse skizziert; aber die nämliche Behandlung kommt auch in der Bildmitte vor (das Schuhzeug der auf dem Bauch ausgestreckten Figur mit dem Köcher in der Gruppe der Negerin). Die Landschaft, deren Hügelzug in graugrün beiden Bildteilen angehört, die Wolken zeigen keine Nähte und Übermalungen; es ist überall der gleiche Strich. Auch im Mittelteil sind Abstufungen der Behandlung von feinerer zu breiterer Art. Nichts ist dem Beobachter Rembrandtischen Zeichenstils geläufiger, als daß ein paar Hauptstellen fein ausgeführt, der Rest aber zumal gegen den Rand bloß skizziert ist. Der hell beleuchtete Teil des Innenstückes ist fein durchgezeichnet; den Überreichtum an Physiognomien und Haltungen durch gleichwertige und gleichartige Behandlung, zumal in den Schattenabschnitten, zu gefährden, hat sich Rembrandt gehütet, als er das Bild vergrößerte. Die Qualität der Bildmitte bekam eine wirksame Fassung, indem eine Art gemalten Figurenrahmens von flüchtiger, dekorativer Behandlung hinzukam. Das Gemälde ist ein Grau- in Graustück; auch die Randteile zeigen den grünlichen, mondscheinhaften Ton der scharfbelichteten Mitte, mit wenigen rötlichen Farbenstellen belebt, um die Schattenteile etwas zu heben. In alledem findet sich nichts, was ernstlich zwei entschieden getrennte Entstehungszeiten anzunehmen veranlassen könnte, nichts, was stilistisch gegen einheitliche Entstehung spräche.

Somit halten wir dafür, daß das Datum des Berliner Gemäldes mit den Jahren 1634—36 annähernd richtig bestimmt sei.

Seit langem ist eine Zeichnung in französischem Besitz (Sammlung Bonnat, Bayonne) als dem Berliner Gemälde nahe verwandt erkannt worden. Man hielt sie für eine Vorstudie dazu und bezeichnete dementsprechend als ihre Entstehungszeit die zweite Hälfte der dreißiger Jahre. Um nicht die bekannten

Autoritäten zu wiederholen, verweisen wir auf ein interessantes Zeugnis Wickhoffs, der, in einer als Manuskript gedruckten, in der Literatur fast unbemerkt gebliebenen Schrift, Wiener Seminarstudien unter dem Titel: Einige Zeichnungen Rembrandts mit biblischen Vorwürfen (wovon ich ein Exemplar Wickhoffs Güte zu danken hatte) 1906, Innsbruck, Wagner, herausgab. Hier ist unter Nr. 29 die Bonnatsche Zeichnung, deren Gegenstand die Veröffentlichung der Zeichnungen, Erste Reihe Nr. 172 a noch nicht erkannt hatte, bestimmt und als „Skizze zu dem Berliner Gemälde der Täuferpredigt" bezeichnet worden. (Der Artikel ist A. Stix unterzeichnet.) In einer Ergänzung zu diesem Artikel der Wiener Seminarstudien weist Betty Kurth auf eine weitere Zeichnung, die zu diesem Kreis gehört, hin, eine Studie, die für die drei Männer im Vordergrund verwertet worden ist. (Katalog Nr. 158 = Erste Reihe Nr. 16.) Eine Beobachtung, die W. von Bode schon 1892 (a. a. O. S. 218) mit anderen, ähnlichen Hinweisen gemacht hatte, die aber dem neuesten Herausgeber der Berliner Zeichnungen, K. Lilienfeld (zu Nr. 149 seiner Ausgabe), entgangen ist. Daß diese Berliner Zeichnung als Teilstudie für das Berliner Gemälde benutzt worden und mit ihm gleichzeitig ist, wird niemand bestreiten. Anders ist es aber mit der Zeichnung der Sammlung Bonnat, die nicht ein Stück des Bildes, sondern die Gesamtkomposition bringt und dazu die Erfindung eines Rahmens. So fraglos der Zusammenhang mit dem Gemälde ist, so berechtigt ist der Zweifel, der vielen gar nicht gekommen ist, ob wir es mit einem zeitlich früheren Entwurf für das Gemälde oder einer späteren Nachzeichnung nach dem Gemälde zu tun haben. Sowie man einmal die Aufmerksamkeit darauf richtet, welches Stück vom anderen abhängig ist, das Gemälde von der Zeichnung oder umgekehrt, dünkt es uns leicht, die Verständigen zu überzeugen, daß die Zeichnung den Charakter eines weit anderen und späteren Stils trägt. (Dies ist auch die Ansicht von Prof. Six; doch gehen unsere Beweisführungen sehr auseinander.)



Abb. 21.
Zeichnung einer Figurengruppe im Gespräch. Ausschnitt. Katalog 158.

Bereits Houbraken, der das Gemälde, das „Graubild", damals im Besitz des Postmeisters Joh. Six, gesehen hat, rühmt (I 261) den erstaunlich natürlichen physiognomischen Ausdruck des Zuhörens und den Reichtum des Kostümlichen an den Figuren. In der Vielzahl der ungefähr hundert Figuren, im Reichtum der Episoden, in der selbstgewählten Aufgabe einer Volks- und Massenszene in

Landschaft liegt für Rembrandt ein altertümlicher Zug. Es ist Erbe von der Überlieferung Pynas' und Lastmans, Elsheimers und der sogen. Frankenthaler Schule, weiter Brueghels, letztlich des 15. Jahrhunderts und seines gehäuften Figurengedränges. Das Stück ist so mittelalterig, daß man mehr das Viele sieht und weniger das Bild, ein Museum ethnographischer und physiognomischer Besonderheiten, wäre nicht alles durch das Licht und die prachtvolle Landschaft Rembrandts zusammengebunden[1]. Der zentrifugale Zug des Gemäldes wird durch die Episoden des Vordergrundes noch verstärkt, die hondenbruiloft (wie die Holländer sagen) links, von der schon die Sprache war, und die Gruppen der Weiber und Kinder rechts, in der auch nicht eben die anständigen Beschäftigungen ausgewählt sind. Am linken und rechten Bildrand des Gemäldes begegnen Figuren, die sich ohne sachliche Notwendigkeit von der Bildmitte abkehren und nach außen gedreht sind. Links ein Kamelreiter mit breitem Sonnenbaldachin und weiter zwei Silhouetten sitzender Figuren, die nach außen sehen; rechts am Ende ein Mann in ganzer Figur sichtbar, mit Turban und einem großen Bogen in der Hand, aus dem Bild hinausblickend.

Obenhin gesehen, scheint die Anordnung der Landschaft und die Verteilung der Figuren auf Gemälde und Zeichnung die gleiche zu sein. Aber schon die Akzentuierung durch das Licht ist nicht die gleiche. Der erste Eindruck des Gemäldes wird durch eine Lichtdiagonale bestimmt, welche große dunkle Teil- und Eckstücke trennt. Die Zeichnung ist in lauter Sonne getaucht, und selbst in den Ecken bringt sie kaum spärlichen Schatten. Ist dieser Unterschied schon auffallend genug, so ist der Aufbau der Komposition, Figurenverteilung und Stil erst recht verschieden.

1. Die Zeichnung ist zentriert. Die Randfiguren, deren Richtung auf dem Gemälde nach außen geht, der Kamelreiter links und der Mann im Turban mit dem Bogen am rechten Ende sind weggelassen. (Dieser nicht zu verwechseln mit dem anderen Bogenbewaffneten, der einen Federschmuck auf dem Kopf trägt.)

2. Die Mannigfaltigkeit des Figürlichen und Kostümlichen, die schon Houbraken rühmt, vertrug sich am besten mit einer gewissen Lockerheit, rhythmischen Unregelmäßigkeit, Vielstöckigkeit und Häufigkeit der Überschneidungen, die dem Gemälde eigen sind. Die Zeichnung hat alles verregelmäßigt und vereinfacht, ins breite auseinandergezogen. So wird man bemerken, daß die Reitergruppe, die auf dem Gemälde über die Gruppe der Hockenden und Liegenden mit dem Affen und der Mohrin hereinragt (linke Bildhälfte) ganz nach links seitlich verschoben wird. Die Gruppe am Fuß der Bildsäule ist von dem Postament weg nach links gezogen und anders gebildet worden. Die

[1] Den Streit über die angebliche Abhängigkeit der Täuferpredigt von Lastmans Opfer zu Lystra, über den Freise in seinem Buch über Lastman, S. 242—249 ausführlich berichtet, und auf den auch Six a. a. O. eingeht, können wir hier auf sich beruhen lassen. Das Buch von Freise, dessen Fleiß man anerkennen muß, leidet, was bei einem Biographen selten ist, doch sehr an Unterschätzung seines Helden.

Bildsäule selber, deren unterer Teil aus dem Baumhintergrund herauswuchs, ist nun ganz frei gegen den Himmel silhouettiert. Die gerade über dem Kopf des Täufers von der Felswand herabblickende Halbfigur ist nach rechts verschoben worden. Die Zeichnung läßt im Wechsel stehender und sitzender Gruppen die Intervalle regelmäßiger erscheinen und gibt — zumal durch die Änderung der Gruppe am Fuß der Kaisersäule — in den Linien, die die Scheitel



Abb. 22. Zeichnung einer Täuferpredigt. Katalog 687.

verbinden, den Eindruck zweier Horizontalgeschosse, während die Linientendenz des Gemäldes, durch das Licht unterstrichen, den Eindruck der Diagonale hervorhob.

3. Hatte das Gemälde den szenischen Aufbau in der typischen Art der dreißiger Jahre gegeben, die etwas an Lastman erinnert, die eine Hälfte für die Haupthandlung in der Nähe wenig tief gebildet, die andere als Fernaussicht abgeschoben und beide Gründe nicht besonders glaubhaft durch einen Viadukt zu verbinden gesucht, so erstrebt die Zeichnung ein neues Gleichgewicht zwischen der rechten und linken Bildhälfte. Die Horizontale der fernen Hügellinie wird zu einer Bergfeste felsartig aufgetürmt und vertikalisiert. Diese Bergform ist ungefähr die der radierten Landschaften B. 211 und 235,

die 1650 und später zu datieren sind. (Das hat, wie ich nachträglich sah, auch Six a. a. O. bemerkt.)

4. Handelt es sich bis hierher um ein mehr oder minder, so liegt der entscheidende **Beweis** für die späte Entstehung der Zeichnung in der Umänderung der Vordergrundsgruppe der drei Männer, die sich vom Prediger abwenden und den Kreis der Hörer verlassen. „O l'impayable trio!“ redet Vosmaer diese drei Pharisäer oder Doktoren an, die er physiognomisch unvergleichlich findet. Das Gemälde baut die drei zu völliger Gruppeneinheit zusammen wie einen konkav ausgehöhlten Gesamtkörper mit ineinandergeschobenen Gliedern und zusammengesteckten Köpfen. Das ist formal und physiognomisch durchaus junger Rembrandt; zur Vergleichung mag man die heischenden Juden vor Pilatus' Thron auf der großen Radierung des Ecce homo B. 77 heranziehen (vgl. Abb. 14 S. 57). Vor allem aber die S. 81 abgebildete Zeichnung 158, wo solche Figuren, die sich unterhalten und die Köpfe zusammenstecken, unerhört lebendig festgehalten sind. Ganz anders der Spätstil, der die Figuren „wie Pfähle“ (Hamann) nebeneinander rammt. Die Zeichnung gibt die Gruppe als drei gerade aufgerichtete, durch tiefeinbuchtende Luftflächen getrennt schreitende Figuren. Es genügt, wenige Beispiele von den fünfziger Jahren an heranzuziehen. So ist die Gruppe der dreie auf dem Gemälde des Schalksknechts (Wallacesammlung) und auf der zugehörigen Amsterdamer Zeichnung gebildet (Katalog Nr. 1172. Zeichnungen, Zweite Reihe Nr. 78. Lilienfeld, Amsterdam Nr. 16). Ähnlich auf der Zeichnung des Hauptmanns von Kapernaum die Gruppe Christi und zweier Jünger (Katalog Nr. 58. Lilienfeld, Berlin Nr. 46, Vierte Reihe Nr. 39). Ähnlich die drei fortgehenden Jünger auf der Radierung der drei Kreuze in der beschatteten linken Bildhälfte B. 78. Ähnlich auf einer Zeichnung Hiobs, wo die drei Freunde nebeneinander gestellt sind (Katalog 1302 — Zweite Reihe Nr. 97). Ähnlich auf der Zeichnung (Rotterdam), wo Gott mit zwei Engeln dem knienden Abraham erscheint (Katalog Nr. 1345 — Dritte Reihe Nr. 49). Immer sind es drei Vertikalen; immer sind es Zeichnungen von 1650 an. Die Bildung der Pharisäergruppe im Unterschied vom Gemälde, die Zentrierung der Gesamtkomposition, die Horizontalparallelen ihres Aufbaues (wovei man sich des schematischen Gerüstes der Parallelen auf dem radierten späten Ecce homo



Abb. 23. Parabel vom Schalksknecht. London, Wallace.

B. 76 (vgl. Abb. 16 S. 59) erinnern mag), das Gleichgewicht zwischen landschaftlichem Vor- und Hintergrund — alles verweist die Zeichnung der Johannespredigt in die fünfziger Jahre. Schließlich — manche werden sagen: erstlich — ist die Art der Federführung die der Spätzeichnungen, zumal wenn man den breitgeschmierten Umriß der dem Licht abgewandten Figurenhälften beachtet. Von dem wechselnden technischen Ausdruck, den Rembrandt auf den verschiedenen Stufen seiner Kunst seiner Bildvorstellung verleiht, hat jeder, der mit den Zeichnungen länger gelebt hat, gewisse Merkmale festgehalten. An der begriffsmäßig bewußten Darlegung unserer mehr gefühlsmäßigen Kennerurteile fehlt es einstweilen noch[1].

Das zeitliche Verhältnis der Zeichnung zum Gemälde hat sich dahin geklärt, daß wir die Zeichnung keinesfalls als Entwurf zum Gemälde in Anspruch nehmen und vor dasselbe datieren können. Ist aber die Zeichnung später entstanden, so liegt die Frage nahe, was Rembrandt zu einer korrigierten Fassung des Gegenstandes veranlassen mochte. Daß die Zeichnung nicht mit der Vergrößerung und Anstückung der Leinwand des Gemäldes zusammenhängt, betrachten wir deshalb als gesichert, weil sich uns diese Anstückung als ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung des Bildes erfolgt erwies.

Man kann die Zeichnung mit Recht für einen Rahmenentwurf erklären, in den die Komposition hineinskizziert ist. Der Rahmen, mit dem Rembrandt das Gemälde zusammenpassen wollte, wird wohl in den fünziger Jahren Anlaß gewesen sein, auf die Täuferpredigt zurückzukommen. Irgend ein Besitzwechsel (vielleicht die Erwerbung durch Jan Six) mag Rembrandt den Auftrag eines Rahmenentwurfes gebracht haben, in den er, um die Wirkung zu prüfen, die Komposition so hineinskizzierte, wie er sie zwanzig Jahre nach der Erfindung des Bildes stilisiert hätte. Über diesen Rahmen lohnt es sich wohl, ein Wort hinzuzufügen.

Für das Verhältnis von Gegenstand und Fassung, Folie, Rahmen hatte Rembrandt ein halb goldschmiedartiges halb schneider-künstlerisches Interesse. Wie er auf Einzelfigurendarstellungen ein Gesicht in die richtige Kopfbedekkung, in Hemd und Halskragen, die Figur in den passenden Hintergrund, eine beleuchtete Gruppe in eine Dunkelfolie rahmte, in solchen Lösungen war Rembrandt unerschöpflich. Sie machten ihm manches Kopfzerbrechen. Seine Bilder sind sozusagen mehrfach gerahmt. Eine Reihe von Folienabstufungen folgen sich im Bild selber, bis die plastische Rahmenleiste ansetzt. Ja, wenn der Künstler nicht zu seiner vollen Zufriedenheit im Bild selber kam, blieb als ultima ratio der Korrektur eine gemalte Rahmenleiste innerhalb der plastischen übrig. Bekannte Beispiele dafür sind die Kasseler sogen. Holzhackerfamilie und das Emmausgemälde in Kopenhagen.

Es lohnt sich, ein wenig auf die künstlerischen Skrupel Rembrandts einzugehen (Der einzige Kunstgelehrte, der hier ein Problem fand, ist, soviel ich sehe,

[1] Versucht habe ich einiges derart in der Einleitung zu einer Auswahl von „Zeichnungen Rembrandts", München, Piper, 1918.

Karl Madsen, dessen dänisch geschriebenes Buch: Bilder von Rembrandt und seinen Schülern in der Königl. Gemäldesammlung, Kopenhagen 1911, in dem Aufsatz Kristus i Emaus S. 30—32 der Frage einige Aufmerksamkeit widmet). Die Kasseler heilige Familie schichtet dreierlei Räumlichkeiten hintereinander, die gezimmerte, mit einer hölzernen Decke überdachte Hütte, in der Maria vor dem Bett in einem Sessel sitzt; darnach eine gotische Ruine als Gehäuse der Hütte, wovon besonders das große Fenster des Grundes mit seiner recht-



Abb. 24. Heilige Familie, Kassel.

winkligen und ovalen Vergitterung sichtbar ist; schließlich das Freie mit Bäumen und erlöschendem Abendlicht, darin der holzhackende Josef. Soviel Mühe sich Rembrandt gegeben hat, die Vertiefung dieser zusammengesetzten Räume überzeugend zu machen, sogleich vorn mit der heftig verkürzten Wiege, dem quergestellten Sessel anzufangen, weiter mit Brüstungen, Holzverschlägen nachzuhelfen, er mußte schließlich einen gemalten Rahmen und den zurückgeschobenen roten Vorhang erfinden, um die Wirkung des Bildes zu verbessern. Ohne daß man sagen kann, ob nicht etwa der Vorhang Mißglücktes deckt: als Motiv ist er von der Ökonomie des Bildes nicht mehr zu trennen. Indem sein Rot nach vorn drängt, vertieft sich die Szene. Nun aber der gemalte Rahmen. Rembrandt

war rücksichtslos und rationalisierte nicht lang, wenn er gewisse Kunstwirkungen suchte. Ein ordentlicher Rahmenmacher möchte sich über diesen Rahmen, wie ihn Rembrandt gemalt hat, entsetzen. Denn was gab Rembrandt? Die Profilierungen, die er an der Kehlung der linken Seite anbrachte und im flachen Bogen nach oben sich fortsetzen ließ, unterdrückte er in der rechten Bogenhälfte. Die Kanneluren von links fehlen rechts. Der Rahmen ist ein holzfarben brauner. Plötzlich fällt es Rembrandt ein, die horizontale untere Leiste zu vergolden und mit reichem Rollwerkornament auszustatten; gelbe Metallglanzlichter setzt er auf dieses Gold, wie sonst Lichter auf seinen Goldketten aufperlen. Das Gold und die Lichter gehen noch an der linken Vertikalleiste ein wenig in die Höhe, die Kanneluren hinauf, und verschwinden. Daß es etwa nicht handwerksgerecht sein möchte, eine Rahmenseite in Gold und die andere in Holzbraun zu geben, läßt Rembrandt kalt. Er brauchte unten starke Reliefwirkung, den Gegensatz des stark modellierten Wulstes und der dunkeln Kehle darüber, um sein „Bild" zu harmonisieren. Wo es für diese Wirkung gleichgültig war, wo er den Blick nicht hingelenkt wollte, ließ er die Profile weg. Nun hat er, ehe der Blick zum Bild gelangt, eine dreifache Schwelle für das Auge des Beschauers: erst den dunkelroten Vorhang, dann das horizontale Metallstäbchen mit einer silbernen Lichtlinie (woran der Vorhang in Metallringen hängt), drittens die gemalte, äußerst plastisch vordringende Rahmenleiste. Nun erst wirkt das Bild wie ein Enthülltes, Heiliges, in Andacht Beschlossenes. Stimmung des hortus conclusus.

Um das Emmausgemälde (das Kopenhagener) hat Rembrandt eine gemalte Ebenholzleiste gefügt; ein brauner Vorhang hängt zurückgeschoben über der linken Seite, mit Ringen an einem metallglänzenden Stäbchen befestigt. Es ist völlig gleichgültig, sich zu erinnern, daß solche Vorhänge Motive der Wirklichkeit und Erfahrung, aber mit ganz anderem Sinn, gewesen sind, sei es, um ein Bild vor Staub zu schützen, sei es, um ein Heiliges zu verhüllen. Rembrandt war nicht der erste, dem Motiv einen künstlerischen Sinn zu geben. Kompositionell-linear, um Ecken abzuschneiden, eine sich verjüngende Bildfläche zu gewinnen, hat Raphael der Sixtinischen Maria, van der Goes der Anbetung des Christkindes Vorhänge zugefügt. Für Rembrandt war Vorhang oder gemalter Rahmen oder beides eine Vordergrundsgeste, um dem Bild in der Ferne räumlich-örtliche Bestimmtheit und Sicherheit zu geben. In wechselnden Formen hat ihn das Problem seine ganze Kunst lang beschäftigt. Bildnisse in die Fensteröffnung gerahmt, gegen dunkeln Nischengrund gesetzt und scharf mit seitlichem Streiflicht angefaßt, sind verwandte Versuche. Als bewährtes Rezept hat es der Schüler der Leidener Zeit, Gerhard Dou, immer wieder angewendet.

Auf dem Gemälde der Täuferpredigt ist ähnlich wie auf dem Kopenhagener Emmausbild eine gemalte schwarze Leiste am Rand zu sehen. Rechts ist sie ausgesetzt, um den Mann im Turban nicht zu decken, und darnach nicht

weitergeführt. Vielleicht könnte auch der oberste rauchige Wolkenstreifen über der weißlich geballten Wolke ein Zufügsel sein. Zu diesem gemalten Rahmen hätte Rembrandt schließlich eine Leiste eigenen Entwurfes hinzugegeben, und dies könnte Anlaß der Zeichnung gewesen sein. Die Plumpheit dieser Rahmenform, deren untere Leiste unprofiliert, und deren flachgebogene Oberleiste kahl, ist, hat Bodes Mißfallen erregt (a. a. O. S. 218 unten), und man kann das wohl nachfühlen. Rembrandts Rahmenentwurf für die Anatomie des Dr. Deyman (Katalog 1238 – Zweite Reihe Nr. 56) hat für die Bildfläche einen ähnlichen flachgebogenen oberen Abschluß vorgesehen, gibt aber dem Rahmen einen flachen Giebel als Krönung. Was meinte also Rembrandt mit solchem überschweren Rahmen? Man muß sich dreimal besinnen, ehe man ihn tadeln würde. Die untere Leiste ist breit wie eine Fensterbank; die obere, deren Unterkante bei dem hoch angenommenen Lichtfall des Bildes im Schatten liegt, wirkt wie ein Fenstersturz; nur die seitlichen Pfosten haben eine Profilierung, ein paar Stege und kannelurartige Nischen über schräg anlaufendem Ursprung. Das Bild sollte wie durch ein Fenster gesehen als entferntes Schauspiel wirken. Das episodenreiche, für Rembrandts gereifte Bildempfindung zu sehr auseinanderfallende Stück sollte durch das schwerklammernde Band des Rahmens gepackt und besser vereinigt werden. Die zurückschiebende Mächtigkeit dieses schweren Barockrahmens im Vordergrund hätte die miniaturhafte Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit der vielgliedrigen und künstlich zusammengesetzten Schaustellung in einem Gesamtgegensatz vereinheitlicht und ihre Wirkung erhöht. Denn das Gemälde selbst konnte nicht verändert, nicht wie die Nachzeichnung in den Spätstil übersetzt werden. Je öfter ich die Zeichnung, und zumal aus einer gewissen Entfernung, ansehe, um so besser glaube ich, die Rechnung Rembrandts zu verstehen.

2. Das sogenannte Hundertguldenblatt und die zugehörige Berliner Zeichnung.

(Katalog Nr. 56 = Erste Reihe Nr. 3).

Weil das Hundertguldenblatt nach dem ungefähren Zeitpunkt seiner Vollendung um 1649 eingereiht zu werden pflegt, gilt es als selbstverständlich, daß die Berliner, im Gegensinn[1] entworfene Zeichnung einer Teilgruppe der berühmten Radierung, nämlich die der liegenden Kranken zu Christi Füßen nebst ihren Fürbittern, chronologisch an jenes Datum gebunden sei. Dr. de Groot

[1] A. M. Hind, Rembrandts etchings, merkt S. 64 an, alle Studien für Radierungen seien im Gegensinn gegeben, also für direkte Übertragung auf die Kupferplatte bestimmt.

setzt die Zeichnung um 1645, Dr. Lilienfeld um 1648. Ich glaube, sie gehört noch in die dreißiger Jahre.

Über das Hundertguldenblatt bemerkte ich in meinem Buch über Rembrandt (2. Auflage, 389 ff.), es ziehe die Fäden zusammen und bilde eine gewaltige Synthese, in der jahrelange Beobachtungen eines Genius zum Zusammenschluß und zur vollkommenen Reife gelangen. In seinem kritischen Verzeichnis der Radierungen Rembrandts urteilte v. Seidlitz 1895, vielleicht sei das Blatt schon in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre begonnen und erst ein Jahrzehnt später vollendet worden (dazu sein Nachtrag im Repertorium 30, 1907, 239). Diese Erkenntnis von der langsamen Entstehung des Blattes ist inzwischen durch die Beobachtungen von Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, 1905, S. 153, und Hamann, Rembrandts Radierungen, 1906, gefestigt worden. Von dieser Seite her ist also genügender Spielraum für die neue Datierung der Zeichnung, die wir für richtig halten.

Die Berliner Zeichnung ist ohne die Annahme, daß in Rembrandts Kopf, ja auf dem Papier, die Gesamtanordnung der Darstellung bereits einigermaßen geklärt war, undenkbar. Immerhin zeigt die augenfällige Verschiedenheit im Aufbau wie in den Einzelheiten dieser einzigen kontrollierbaren Gruppe, wie Rembrandt unablässig überlegte. Das Hundertguldenblatt, das die verschiedensten Inhalte aneinanderfügt, die heilungsuchenden Kranken, die Ladung an die Kinder, die Mahnung an den reichen Jüngling, die Kritik der Schriftgelehrten, wetteifert an Reichtum der Figurenzahl und im Wechsel der Episoden (was viele bemerkt haben) mit der Täuferpredigt. Auch liefern beide den für manche überraschenden Beleg, daß man trotz Raphaels Historien, trotz der Renaissanceüberlieferung von Kranken-, Pest- und Märtyrerdarstellungen bis auf Rubens und weiter solche Massenaufgebote ohne Schaustellung nackter Körper, ohne Ganz- oder Teilakte bestreiten kann. Täuferpredigt und Hundertguldenblatt haben wohl eine Weile zwillingsmäßig, ähnlich wie das im ersten Abschnitt dieses Buches für das Civilisbild und die Wardeine der Tuchmacher beobachtet worden ist, in Rembrandts Phantasie zusammengelebt, bis das Hundertguldenblatt zu fernerer Ausgestaltung zurückgestellt wurde. Ich möchte hier eine Art Beweis erbringen, wie eng zeitweise das Quellgebiet der beiden Bildaufgaben ineinander griff, indem ich eine in diesem Zusammenhang nicht beachtete Zeichnung vorlege (Katalog 688, Sammlung Bonnat, vielleicht Schulkopie nach einer Rembrandtschen Vorlage).

Das Blatt zeigt eine Predigt mit andächtig zuhörenden, vorn knienden, hinten stehenden Personen und erinnert insofern an die Täuferpredigt. Indessen läßt der Predigende in seinem ungegürteten Gewand mehr an den Christus des Hundertguldenblattes denken. Auch wenn man die vom Rücken gesehene kniende Frau von den sichtbaren Fußsohlen bis zur Behandlung der

Kopftuchenden und den gefaltet erhobenen Händen durchmustert, so gemahnt sie an eine entsprechende Figur des Hundertguldenblattes, die Frau rechts von der hingebetteten Kranken zu Christi Füßen. Das Entscheidende ist aber die rechts unten aufgestützt sitzende männliche Figur mit übergeschlagenem Bein. Ohne Zweifel ist hier, wie das gesträubte Haar und der Vollbart ausweist, das nämliche Modell benützt wie für die mittlere Figur im oberen Teil der gleich zu besprechenden und hiernächst abgebildeten Berliner Zeichnung zum Hundertguldenblatt. Wir wollen die Vergleichung nicht weiterführen, meinen aber, in dieser Zeichnung die Hand auf die Stelle legen zu können, wo sich in Rembrandts Vorstellung das Hundertguldenblatt von der Täuferpredigt abgelöst hat.



Abb. 25. Zeichnung einer Predigt. Katalog 688.

Wenn bei allem Reichtum das Hundertguldenblatt durch die Klarheit der Richtungslinien, durch die beruhigende Gestaltlosigkeit der rahmenden Umgebung etwas anderes als die Täuferpredigt geworden ist, so dankt es dies den zehn Jahren Abstand. Als wertvollstes Erbstück der dreißiger Jahre ist der individuelle, unübersehbare Reichtum der Köpfe und Haltungen geblieben, erstaunlich zumal in der Skizzierung der linken Hälfte; keine Betrachtung kann diese physiognomische Mannigfaltigkeit ausschöpfen. Daß der Menge und Fülle Halt geboten, daß hier Schwierigkeiten überwunden werden mußten, lehrt die Berliner Zeichnung als wertvolles Zeugnis richtig einschätzen.

In der Behandlung der Niveauverhältnisse und Versatzstücke zeigt das Hundertguldenblatt das auch sonst bei Rembrandt Übliche, die Brüstungsmauer der Schriftgelehrten, die Nische Christi, die Bank des reichen Jünglings, die Stufe, die die Frau besteigt, im übrigen uneben steigenden Boden. Für die Zeichnung waren noch andere Niveauverhältnisse angenommen. Die beiden Geschosse der Figurengruppen sind auf der Zeichnung höher auseinandergezogen; die letzte Redaktion hat die obere Figurenschicht eingesenkt und tiefer gestellt. Verfolgt man an der oberen Frau rechts (der im Profil mit den bittend gehobenen Armen) die Grenzlinie der Nischenmauer, in die Christus zu stehen kommen soll, aufwärts zum Sims hin, so wäre der Christus bei solchen Niveauunterschieden augenscheinlich viel höher hinaufgekommen, als schließlich seine Scheitelhöhe geriet. Rembrandt schob also in der Vertikalerstreckung die Gruppen

mehr ineinander und verkürzte die Höhenausdehnung. Weiter ließ er die zwei oberen Randfiguren der Gruppe seiner Zeichnung fort: auf der Zeichnung besteht die Oberschicht der Figuren aus vieren, in der Endredaktion aus zweien. Mit dem Weglassen der Hintergrundfigur neben der bittenden Frau gewann



Abb. 26. Sogen. Hundertguldenblatt. Radierung. Ausschnitt.

für diese die Klarheit der Silhouette ihrer erhobenen Arme. Auch erlangte durch die Verschmälerung des Obergeschosses die Gesamtgruppe von der breiten Grundlinie her eine bessere Aufgipfelung zur Oberkante. Dies wurde schließlich für die Silhouette der Gesamtdarstellung von Bedeutung, indem sich jene neu gewonnene ansteigende Diagonallinie zu Christus fortsetzt. Hand in Hand mit diesem neuen System von Hebungen und Senkungen der Gesamtsilhouette

wurde, was gelegentlich auch von anderer Seite behauptet worden ist, am Hintergrund geändert. Wo die Radierung zwischen dieser Gruppe und der folgenden Blindengruppe im Hintergrund nur eine liegende Frau, den Arm auf die Brust gelegt, zeigt, gibt die Zeichnung Figuren, anscheinend sitzend, die von Schattenschraffuren umgeben sind. Auch hier hat also die Schlußredaktion



Abb. 27. Zeichnung zum sogen. Hundertguldenblatt. Katalog 56.

vereinfacht und unterdrückt. Nochmals auf jene bittende Frau neben Christus zurückzukommen: ihre Haltung ist auf der Zeichnung zurückgelehnt, auf der Radierung nach vorn gebeugt. Rembrandt hat diesen Ausdruck so oder so abgewandelt: eine der herrlichsten Fassungen ist die betende Frau des Dresdener Manoahopfers, wo sie mehr betend als bittend den Blick senkt. Den Vorwurf, den Hamann der einen und anderen Figur der Krankenreihe des Hundertguldenblattes macht, sie sei „empfindungslos", vermag ich mir nicht anzueignen. Es ist eine alltägliche Beobachtung, daß von der Frische einer Zeichnung beim Einfügen in eine Komposition etwas verloren gehen kann, indem sich

eine gewisse Disziplin, sei es der Linie, sei es irgend eines Gleichgewichtsverhältnisses, zwingend und ändernd geltend macht. Rembrandt ist von solcher akademischer Erkältungskrankheit wenig berührt.

Darf man in diesem Zusammenhang ein Wort über Rembrandts Kompositionsbegabung wagen, so mochte im Unterschied von Rubens bei ihm, dessen Urvorstellung immer der Licht- und Dunkelkampf blieb, eine Schwierigkeit bestehen, Massen zu bewältigen, die gesehen werden sollten und vielseitige, gleichmäßige Helligkeit verlangten. In seiner Jugend hatte er den Ehrgeiz, es in der künstlichen Verbindung von Episoden einer Vielheit von Gruppen mit berühmten Nebenbuhlern aufzunehmen. Wir wissen nicht, ob er zur Zeit, als der Auftrag des großen Schützenstückes an ihn kam, als Künstler völlig damit einverstanden gewesen ist. Jedenfalls sprechen die Gewaltsamkeiten der Nachtwachenkomposition eine deutliche Sprache. Mit der großen Radierung der Schaustellung Jesu mit Barabbas ist Rembrandt nach verzweifelten Änderungen nicht fertig geworden, und der Ausgang der Geschichte seines größten Bildes, der batavischen Verschwörung, das die Stadt Amsterdam bestellt hatte, aber nicht behielt, ist nicht ohne tragischen Begleitton. Die Grundstimmung dieser einzigen Begabung war lyrisch und nicht dramatisch. Innerhalb der Schutzwälle aber, die eine mächtige und ursprüngliche Persönlichkeit von Natur wegen besitzt, ging sein Interesse fragend zu der fremden Kunst, wo die Erfindung strömte, die bei ihm selber stockte. Prüfend und tastend suchte er, was etwa von dem Linearsystem der Renaissancekomposition, auf das seine Natur wenig eingestellt war, angeeignet und eingeschmolzen werden könnte.

In diesem Zusammenhang erklärt sich der starke Eindruck, den er von Leonardos Abendmahl, als er es im Stich kennen lernte, empfing, und den er in einer ganzen Reihe von Zeichnungsblättern verarbeitete. Auf diese Zeichnungen komme ich in einem der folgenden Abschnitte zurück. Als junger Mensch hatte er im Unterschied von so vielen seiner malenden Landsleute auf Wanderjahre in Italien verzichtet. Sich dort „vervollkommnen“ zu sollen, lag ihm fern. Als der Trotz der jugendlichsten Jugend von ihm wich, als ihm die Welt bereitwillig, so wie er geworden war, die Meisterschaft vor all den anderen zugestand, bewährte er seine Meisterschaft und den Glauben an die Unverwundbarkeit seiner nordischen Natur, indem er sich bei fremder Kunst nach dem und jenem erkundigte. Die großen Künstler plagt immer die Neugier, hinter das Wie zu kommen, wie etwa die anderen Großen eine Sache machen, weil selbst der Größte, so selbstverständlich und fast unbewußt ihm sein Was ist, in der Frage des Wie sich quält, überlegt, sucht und anklopft. Je irrationaler und zwangsmäßiger, je triebhafter und fragloser gewisse Bestandteile seiner Begabung waren, eine fast grübelnde Überlegung und Selbstkritik war auch da. Mit welch seltsamem Staunen mußte dieses helldunkle Gemüt in die Tagesklarheit des Rationalismus der italienischen Kunst blicken! Bei seinem Studium von Leonardos Abendmahl kann man ihm über die Schulter zusehen.

Leonardo hatte aus den dreizehn herkömmlichen Abendmahlsfiguren fünf Einheiten gemacht, Christus und vier Dreiergruppen seiner Jünger. Nach dieser Umformung band er die Teile zum Ganzen, indem er sämtliche Blickrichtungen sich nach der Mitte einstellen ließ und gewisse Linienbrücken von einer Gruppe zur anderen schlug. An einer Stelle, in der Endgruppe am rechten Tafelende, gab es aber eine Ausnahme; hier gingen die Blicke nicht zur Mitte, zu Christus. Diese Gruppe blieb in sich geschlossen und verharrt in aufgeregter Sonderunterhaltung. Hier wandte nun Leonardo ein eigentümliches Mittel an, die Abtrennung auszugleichen: für den Rand dieser Gruppe gegen die Mitte



Abb. 28. Leonardo: Abendmahl.

erfand er eine Kontrapostfigur, deren Gesicht der Randgruppe zugedreht ist, deren Arme dagegen in Parallelbewegung gegen die Mitte zurückgewendet sind. Diese Figur hat Rembrandt einen starken Eindruck gemacht. In verschiedene Zusammenhänge hinein verfolgt sie ihn, leicht kenntlich, da sie im Gefüge seiner Erfindungen kein Niederschlag einer Naturbeobachtung ist, sondern ein vorgeformter Kunsteindruck, ein Einschiebsel, eine Glosse fremder Kunst.

Als Rembrandt die große Komposition überlegte, die später den Namen Hundertguldenblatt bekam, suchte ihn die Erinnerung an jene Auskunft Leonardos, zwei Gruppen zu verbinden, heim. Er wiederholte jene Figur mit den parallel zurückgeworfenen Armen aus dem Abendmahl in der ebenfalls männlichen Figur im oberen Stock der Berliner Zeichnung, damit sie zwischen der Gruppe der halbliegenden Frau und ihrer Fürbitter und der folgenden Gruppe des Blinden und des Kranken auf dem Schubkarren eine Brücke baue.

Am Ausgang der vierziger Jahre, als Rembrandt zum Abschluß des großen Radierblattes kam, war ja wohl der Italianismus jener Haltung und Gebärde für ihn überwunden. Entsprechend seinen Versuchen, das Ganze von Leonardos Abendmahl ins Rembrandtische zu übersetzen, hat er auch das Einzelmotiv in Behandlung genommen, angeglichen, abgeändert. Er beließ im Zusammenhang des Linienaufbaues den Kontrapost jener Figur; aber das Merkwürdige ist: man muß den Kontrapost jetzt suchen, um ihn zu finden. Hatte die Berliner Zeichnung die Parallelbewegung der Arme, der Körperrichtung entgegen — eine Gebärde, die eine südliche Besonderheit (man denke an den berühmten Fall der vorn knienden Frau auf Raphaels Gemälde der Verklärung) und so unholländisch wie möglich ist, — offen sichtbar gemacht, so wurde nun der rechte Arm versteckt, und nur die Finger seiner Hand rechts am Turban der knienden Frau gezeigt. Die Gebärde ist überschnitten, und der Kontrapost unauffällig geworden. Ermöglicht wurde diese Änderung dadurch, daß, entgegen der Vorzeichnung, die obere Figurenreihe der Gruppe, wie schon besprochen, einen tieferen Standort bekam.

Die Kontrapostfigur aus Leonardos Abendmahl hat Rembrandt nicht nur dieses eine Mal verwendet. Eine andere Berliner Zeichnung, das Opfer Manoahs, die in den Kreis des Dresdener Gemäldes gehört, gibt den Alten kniend vor dem aus der Altarflamme auffliegenden Engel in eben jenem Kontrapost (der Kontrapost auf demselben Blatt zweimal, auch beim Engel) und mit der Parallele der Arme (Katalog 31 = Erste Reihe Nr. 22 und Lilienfeld Nr. 15). Unnötig zu sagen, daß von dieser Leonardoerinnerung in dem Dresdener Gemälde nichts übrig geblieben ist. Eine weitere Berliner Zeichnung einer heiligen Familie gibt Josef mit jener Parallelbewegung der Arme (Katalog Nr. 51 = Lilienfeld Nr. 38). Dr. de Groot datiert sie nun 1635, das Manoahblatt 1635—40; bestimmter wird dieses Blatt wegen der Ähnlichkeit mit dem fliegenden Engel auf dem Tobiasbild des Louvre von Lilienfeld zu 1637 gesetzt. Von den Abendmahlzeichnungen Rembrandts ist aber eine ausdrücklich 1635 bezeichnet. So hätten wir also, solang der Eindruck der besprochenen Figur Leonardos frisch war, den ungefähren Anhaltspunkt für die Datierung der Berliner Zeichnung zum Hundertguldenblatt. Es gehört nicht in die zweite Hälfte der vierziger, sondern in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre.

Auch dadurch würde also bestätigt, daß der Gedanke des späteren Hundertguldenblattes in die Zeit zurückreicht, da Bresthafte, Landstreicher, Bettler, den Künstler stark beschäftigten. Aus dem Spital und Pfründnerhaus ist ein Zeugnis helfender Glaubens- und Liebesmacht geworden, so wie sich Rembrandts Studien und Beobachtungen im Judenviertel oder in den Hafenstraßen von Amsterdam, in denen die Völker aller Erdteile wimmelten, zum großen Ecce homo und zur Täuferpredigt verklärt haben.

Kenner sind gewöhnt, bei einer Rembrandtschen Zeichnung zuerst auf den Zeichenstil zu achten und mit diesem Hilfsmittel die chronologische Stelle zu

festigen. Nachdem mir diese Frage mit obigem erledigt, und das neue Datum bewiesen scheint, sind die Stilmerkmale nur ergänzend wichtig. Manche haben den Stil der vierziger Jahre in dem Berliner Blatt erkennen wollen. Ich glaube es nicht, zumal dieser Stil schon am Ausgang der dreißiger Jahre vorkommt. Eine weitere Überlegung tritt hinzu. Es ist möglich, daß Rembrandt selber seine Zeichnung später korrigierend übergangen hat (eine Frage, die ich in einem der nächsten Abschnitte zusammenhängend erörtern werde). Die liegende Kranke unten ist über eine niedrige gebogene Bank weggezeichnet. Die daneben knienden Figuren aber, der Krüppel auf den Krücken und die Frau, zeigen (besonders im Original) Schraffierungen von ganz anderer Farbe als die im Hintergrund. Es ist, auch stilistisch, nicht ausgeschlossen, daß eine spätere Feder Rembrandts darüber gegangen wäre.

3. Das Gemälde des Barmherzigen Samariters im Louvre und die angeblich zugehörigen Zeichnungen.

Rembrandt hatte eine Vorliebe für das evangelische Gleichnis von der Guttat des Samariters; es ist wohl keines, das er so häufig und in allen Zeitpunkten seiner Erzählung behandelt hätte. Über den Sinn, den er damit verband, und die Predigt, die er diesem Gleichnis entnahm, habe ich im Zusammenhang der Schilderung des religiösen Lebens im damaligen Holland in meinem Buch über Rembrandt, 2. Ausgabe S. 600 gesprochen. Die Geschichte, wie sie der Evangelist Lukas erzählt, verteilt sich auf zwei Tage, was zu beachten für das Verständnis der Illustrationen Rembrandts nicht unwichtig ist[1].

Aus dieser Beschäftigung mit dem Samaritergleichnis ragen als die beiden Höhenpunkte hervor die frühe Radierung B. 90, der im wesentlichen ein Gemälde der Wallacesammlung entspricht, und das berühmte Gemälde von 1648 im Louvre. Beide greifen von den verschiedenen Zeitpunkten und Handlungen der Erzählung den nämlichen Gegenstand heraus, die Ankunft bei der Herberge; aber sie zerlegen diese Aufgabe in zwei ganz verschiedene Darstellungen. Die frühere gibt die Abnahme des Verwundeten vom Pferd, die spätere seine Verbringung in das Haus. Als Kompositionsaufgabe sind diese Gegenstände so verschieden wie in der Passionsgeschichte Christi Kreuzabnahme und Grabtragung. Man möchte glauben, Rembrandt habe sich diese Ähnlichkeit mit der Passion zum Bewußtsein gebracht. Es gibt Darstellungen, wo der Samariter den darniederliegenden mit Wein und Öl salbt, was an die Salben-

[1] Es ist eine Folge der Nichtbeachtung des Bibeltextes, wenn die Berliner Zeichnung des Samaritergleichnisses (Katalog Nr. 63, Lilienfeld Nr. 51 — vierte Reihe, Nr. 37) noch im neuesten Kommentar betitelt wird: der Samariter bezahlt den Wirt. Nach dem Text gibt er dem Wirt die zwei Groschen am zweiten Tag beim Weggehen. Daß dieser Abschied in der Berliner Zeichnung nicht gemeint ist, zeigen die links sichtbaren Beine des Verwundeten, der eben ins Haus getragen wird. Der Samariter ist lediglich mit dem Wirt redend dargestellt. Er verabredet die Aufnahme des Verwundeten.

büchse der Passion erinnert, und das kleine Graubild des Kaiser Friedrich-museums zeigt den Kranken vom Pferd auf den Boden gelegt, was der Beweinung nach der Kreuzabnahme entsprechen möchte.

Aus der großen Zahl von Zeichnungen, die das Samariterthema behandeln, hat die Liste de Groots (S. XXI) drei als mit dem Pariser Bild zusammengehörig herausgehoben und um 1648 datiert. Ein Blatt des Britischen Museums (Katalog 885 = Erste Reihe 190), ein Blatt des Boymansmuseums in Rotterdam (Katalog 1350 = Dritte Reihe 50) und ein Blatt des Louvre in Paris (Katalog 605 = Dritte Reihe 13)[1].

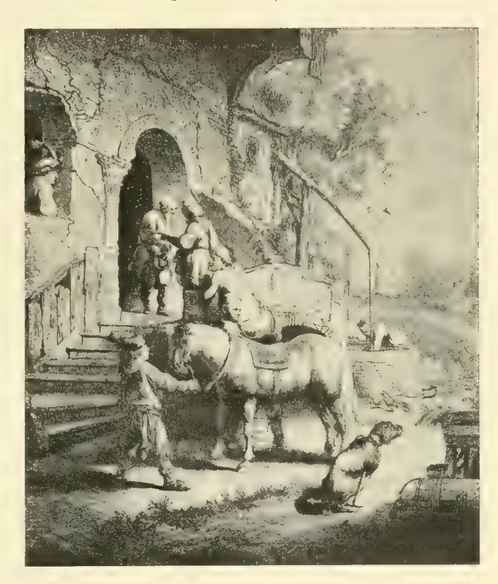


Abb. 29. Parabel vom Samariter. Radierung.

Es empfiehlt sich, dem Studium der Zeichnungen eine kurze Betrachtung der beiden Lösungen voraufzuschicken, die, jede in ihrer Art, vollendet sind, der Radierung von 1633 (über das richtige Datum vgl. de Groot, Urkunden Nr. 26 und v. Seidlitz im Repertorium 30, 1907, S. 241) und des Gemäldes von 1648.

Die frühere Komposition gliedert sich in zwei Akte. Vorn hat ein Knecht dem Verwundeten vom Pferd heruntergeholfen. Damit das Pferd ruhig bleibt, war der Stallknecht nötig, der es am Zügel festhält. Zog sich das Gebäude, vor dessen Tür das Pferd mit seiner Last anhielt, nach Rembrandts Bildgewohnheit dieser Zeit etwas schräg durch den Hintergrund, so entstand leicht die doppelte Schwierigkeit, daß die Gruppe des Knechtes mit dem Kranken zwischen Pferd und Haus geriet und also verdeckt wurde, und daß weiter der Hauseingang versperrt war. Dem einen wurde abgeholfen, indem ein sehr kleines Pferd gewählt wurde, über dessen Rücken die bezeichnete Gruppe der zweie noch sichtbar bleibt (aus kompositionellen Gründen hat Rembrandt auch sonst Pferde zu klein

[1] Die von de Groot herausgegebene schöne Rembrandtbibel in Folio (Amsterdam bei Scheltema und Holkema) benütze ich gern, weil hier ein Teil des Studienmaterials bequem nebeneinander bereitliegt; z. B. fünf Samariterdarstellungen. Für Zeichnungen im allgemeinen kann es natürlich die neue billige Ausgabe, die zuvor S. 75 genannt worden ist, so hochwillkommen sie ist, bei Studienzwecken mit der Faksimileausgabe nicht aufnehmen. Denn die Verkleinerung des Formats ändert den Ausdruck außerordentlich. Von anderem abgesehen: der Ausdruck wird kleinlicher und etwas versüßt.

gebildet. Besonders auffällig auf der Römerhistorie vom Diktator Fabius und seinem Sohn, siehe oben S. 46[1]). Den Hauseingang aber verlegte Rembrandt über eine Treppe; auf ihrem Absatz gab es Platz für den Wirt der Herberge und den Samariter, die sich bereden und also über der Gruppe am Pferd sichtbar gemacht werden. Diese Anordnung ergab ein Hochformat. Wenn dieses später einem Breitformat Platz machte, so war nicht nur die formale Anordnung, die Schwierigkeit des sperrigen Pferdes, das einen Stallknecht brauchte und die Krankengruppe halb zudeckte, Ursache, daß der Künstler nicht ganz zufrieden war, sondern es wirkte auch eine Gesinnungsänderung mit. Für die Darstellung der Passion hat mein Buch über Rembrandt (2. Ausg. S. 458) angemerkt, warum die überlieferte Darstellung der Kreuzabnahme, der Rubens einen besonderen Sieg dankte, verlassen wurde und den zeitlich folgenden Augenblicken der Erzählung, der Niederlegung oder Beweinung Christi, Raum gab: statt der mechanischen Hantierung und des Herumturnens am Kreuz, was alles aus dem Martyrium eine Gelegenheit für Akt- und Verkürzungsartistentum machte, die gesammelte Stimmung von Mitleid, Verehrung, Schmerz und Fürsorge. Genau dieselbe Überlegung oder veränderte Gefühlsrichtung hat den Wechsel in der Aufgabe der Samariterszene bestimmt. An Stelle des statisch mühsamen Herabhebens vom Pferd durch eine einzelne Person trat das Tragen des Kranken vom Pferd zum Haus als breiteres Mittelstück der Darstellung. Wirtshauseingang und Treppe liegen nun im Querformat seitlich am Rand des Bildes. Vor allem hat aber das Pferd aufgehört, seine Hauptrolle zu haben. Es kommt auf die andere Seite der Hauptgruppe und kann nun, beliebig in Verkürzung gebracht, auch in seinen Platzansprüchen beschränkt werden. Fassen wir, von dem Wechsel in der Darstellung des Gegenstandes abgesehen, die Unterschiede in den Ausdrucksmitteln zwischen der Radierung von 1633 und dem Gemälde im Louvre zusammen, so sind sie außer dem Formatwechsel beträchtlich genug.

Erstlich ist aus der Tagesbeleuchtung ein Nacht- oder Spätabendbild geworden. Von der Melancholie des Stimmungswertes und dem musikalischen Begleitmotiv der Umgebung im Sinn der Vereinheitlichung und Verstärkung nicht zu reden: die Verdunkelung der Vordergrundsecken entfernte Antrieb und Gelegenheit für Randspässe, wie das Eckstilleben von Fäßchen, Trog und Hund auf der Radierung. Zweitens geht mit dem Beleuchtungswechsel die zunehmende Einheit der Erzählung Hand in Hand, ihre Entlastung von Episoden, die Unterscheidung von Hauptdingen und Beiwesen. Unter all diesen deutlichen Abwandlungen in Rembrandts Stil mag das Zurückdrängen des stillebenmäßigen Beiwesens das schwerste Opfer gewesen sein, das er seiner veränderten künstlerischen Auffassung brachte. Wo es später wieder vordrängt, hat es anderen Sinn, anderes Vorzeichen als in der Jugend. Der Haupt- und Nebenhandlungen sind in dem früheren Bild des Samariters mehrere: das Gespräch des Sama-

[1] Eine Samariterzeichnung in Weimar, übrigens abweichend, ersetzt einmal das Pferd durch einen Esel. Katalog 519.

riters mit dem Herbergsvater, die Frau am Brunnen, die Hundeepisode umranken die Haupthandlung. Was wir zuvor, als wir den Unterschied des Gemäldes der Täuferpredigt von der späteren Zeichnung besprachen, das „Zentrieren“ d. h. die Einheitsrichtung der mitwirkenden Figuren auf den Mittelpunkt nannten, begegnet hier abermals. Die Blickrichtungen gehen jetzt von



Abb. 39. Samariter. Paris, Louvre.

den beiden Rändern auf die Mittelgruppe. Der kleine Stallknecht, nur noch nebenher mit dem von seiner Last befreiten Pferd beschäftigt, reckt sich auf die Fußspitzen, um über das große Tier weg nichts von dem Schauspiel zu verlieren. Der Samariter am anderen Ende ist nicht mehr im Gespräch mit dem Wirt, so daß er dem Kranken den Rücken zudrehte. Von diesem früheren Dialog verschwindet die eine Figur im Dunkel des Türrahmens nahezu völlig; der Samariter aber hat sich umgewendet und folgt mit teilnehmendem Auge überwachend von den Treppenstufen herab der Ausführung seines Liebeswerkes. Statt der

Gedankenverbindung, die früher die Episoden der Erzählung einigen mußte, nunmehr die bildmäßige Einheit. (Wie sehr Rembrandt dahin drängt, mag auch die Berliner Zeichnung, die zuvor S. 96 in der Anmerkung genannt ist, lehren, die das Gespräch zwischen Samariter und Wirt zur Haupthandlung macht. Der eine Rand überschneidet den Körper des hineingetragenen Kranken, der andere Rand das Pferd. Die Episoden sind rein körperlich entzweigeschnitten. So sehr entfernt sich Rembrandt von dem mittelalterlichen Bildstil, mehrere Szenen zusammen zu rahmen, der doch in der Täuferpredigt ein noch vernehmliches Überlieferungserbe ist). Was vom Nebenwerk im Gemälde des Louvre noch geblieben ist, ist unschädlich gemacht oder stimmungsmäßig eingebettet. Nicht nur, daß das Pferd aus der Mitte entfernt und jetzt seitlich zu einer bloßen Dunkelmasse abgedämpft ist; es ist nicht mehr das einzige seiner Art; zwei andere Pferde stehen angebunden vor der Hauswand. Am Brunnen bewegt sich keine Magd mit Geschwätz oder Geschäft: das Schöpfgefäß hängt still an seinem Seil über dem Brunnen. Die dunkelnde Landschaft und die Menschen waren am Einschlafen. Nun sind durch die späte Störung die Hühner aufgeschreckt worden und flattern herbei; das Gesinde war beim Zubettgehen und drängt neugierig an die Fenster. Alles ist in weit nähere Beziehung zur Handlung gesetzt als zuvor und schließt besser zusammen. Das Dunkel und das letzte irrende Licht tut das Seine[1].

Wollen wir aber diese Gefühls- und Stimmungswerte doch nicht überschätzen! Immer wieder ertappt man sich und andere auf der Fährte, den „reifen" Rembrandt dem jungen, den „späten" dem verworrenen, die „beste" Zeit einer anderen entgegenzusetzen. Darf man die eigene lange Erfahrung als eine Fortbewegung zur besseren Schätzung und klareren Einsicht gelten lassen, so wäre einer der Gewinne längerer Vertrautheit, daß man jene Vergleichungen als Bewertungen fallen läßt. Denn auch bei den Großen ist keine Eroberung ohne Einbuße. Im Fortgang von der Radierung des Samariters zum Gemälde des Louvre ist merkwürdig viel Überlegung, Verstand, Berechnung, überdeckt durch eine unvergleichbare musikalische Instrumentation. Aber dabei ist nicht zu übersehen: Das Frühwerk besitzt zudrängende Fülle der Natur, Reiz einer ganz ursprünglichen Beobachtung, hundert kleine Schönheiten, die das Auge beglücken. Später spricht manches weniger zum Auge, will das Ganze an den inneren Sinn. Es ist mehr und weniger.

In die Windungen grübelnder Überlegung leuchten die Zeichnungen merkwürdig hinein. So dicht, wie man erwarten möchte, steht keine am Gemälde des Louvre. Denn alle drei, die „um 1648" gesetzt werden, zeigen einen gewichtigen, gar nicht zu übersehenden Unterschied vom Gemälde. Keine verwendet das natürliche späte Abendlicht mit den geheimnisreich drückenden und spielenden Streiflichtern. Alle drei Zeichnungen arbeiten vielmehr mit künstlichem Licht, das die nächtliche Szene erhellt. Diese Beleuchtung gibt also

[1] Ganz übereinstimmend finde ich die Entwicklung der Samariterkomposition kurz gekennzeichnet von H. Wölfflin in seinen Frankfurter Vorträgen, Jahrbuch des Hochstiftes, 1909, S. 8.

eine Vorstufe, die Rembrandt länger, seiner alten Vorliebe für künstliches Licht entsprechend, behauptet haben muß. Der künstlichen Lichtquellen sind es sogar zwei: eine Laterne bei der Gruppe am Pferd, eine Kerze in der Hand des Herbergvaters auf dem Absatz der Treppe. Auf der Londoner Zeichnung dient das Pferd noch als Lichtschirm; die Rotterdamer Zeichnung hat schon die Verkürzung des Pferdekörpers bevorzugt und hat einen menschlichen Rücken als



Abb. 31. Zeichnung der Samariterparabel. Katalog 605. Paris.

Dunkelkörper gewählt, um das Licht dahinter zu verstecken. Die räumliche Illusionskraft der Mittelgruppe des Londoner Blattes, wo die Männer den Kranken vom Pferd gehoben haben, so daß seine Füße auf dem Pferderücken eben noch aufstreifen, ist vom allerglänzendsten. Wenn man die Zeichnung gar projizierend vergrößert, ist die Raumwirkung wahrhaft überwältigend[1]. Würde

[1] Das muß hervorgehoben werden, denn die Echtheit des Blattes ist einmal von Seidlitz angezweifelt worden. In dem neuen Katalog der Zeichnungen Rembrandts im Britischen Museum (A. M. Hind, catalogue of dutch and flemish drawings, I 31 (1915) erscheinen auch die Pariser und Rotterdamer Zeichnungen, besonders die letztere "of rather doubtful authenticity"! Bei der Louvrezeichnung würde auch ich an eine Schulkopie denken. Doch bleibt das für die chronologische und kompositionelle Frage der Vorlage ohne Belang.

nun der Unterschied zwischen künstlicher Lichtbehandlung und dem natürlichen Abendlicht rätlich machen, die Blätter nicht allzunahe an das Gemälde heranzudatieren, so ergibt sich ein weiterer Trennungsstrich zwischen jenen drei Blättern derart, daß die Pariser Zeichnung eine Stelle ganz für sich neben dem Rotterdamer und Londoner Blatt behauptet. Diese beiden letztgenannten teilen mit dem Gemälde die allgemeine Anordnung, Fernlandschaft auf der einen, Gebäude und Vordergrundhandlung auf der anderen Hälfte. Dazu die



Abb. 32. Zeichnung der Samariterparabel. Katalog 885. London.

gemeinsame Bewegungsrichtung von links nach rechts. Dagegen hat die Pariser Zeichnung die umgekehrte Bewegungsrichtung und steht überhaupt in Erfindung und Verteilung der älteren Radierung so nahe, als es die bereits vollzogene Umsetzung aus dem Hoch- in das Breitformat eben zuläßt. Der Dialog zwischen Samariter und Wirt ist bereits an die Seite verlegt; es ist Nacht und künstliche Beleuchtung. Zwischen jener Dialoggruppe und der am Pferd ist eine Frau (?) eingeschoben, die die Laterne trägt. Die Gruppe mit dem ponnyhaften Pferd, dem Knecht, der den Kranken herabhebt (dieser nicht mehr in Rückensicht gegeben), der kleine Stallknecht in der Hauptsache ähnlich. Das Hundewesen fehlt nicht; es sind ihrer zwei (einer zu Füßen des Wirtes). Alles in allem eine fortgeschrittene Darstellung gegen die Radierung, aber doch zu ihrem Bereich gehörig und nicht zu dem des Louvregemäldes.

Der Hauptfortschritt ist, daß das akademische Lineament der Radierung, die auffällige Dreieckzone, die vom Stallknecht zum Wirt emporsteigt und sich von da diagonal zur Hinterhand des Pferdes senkt, verlassen ist. Zuschauende Figuren sind zwischen die Hauptgruppen über einer Brüstung eingefügt und geben eine gewisse vorgeschrittene Abrundung der Komposition. Korridornischen und Felsen des Hintergrundes, in denen die Schatten sich ablagern,



Abb. 33. Zeichnung der Samariterparabel. Katalog 1550. Rotterdam.

erinnern an die Hintergrundbehandlung des Hundertguldenblattes, das sich von den dreißiger zu den vierziger Jahren allmählich gestaltet hat.

Den Zeichnungsstil von 1633 hat das Blatt in keiner Weise. Aber anzunehmen, wie wohl geschehen ist, daß Rembrandt in der Vorbereitung des Gemäldes von 1648 zunächst an die alte Fassung angeknüpft und sie aus der Höhe in die Breite gezogen habe, verbieten doch das Londoner und Rotterdamer Blatt, die etwas ganz Neues bringen und wirklich den Weg zum Gemälde bahnen. Das Pariser Blatt muß zeitlich weiter hinaufgerückt werden. Rembrandt hat nicht um 1648 wieder angefangen, sich mit diesem Gleichnis zu beschäftigen. Den Beweis gibt eine Berliner Zeichnung (Katalog 61 Lilienfeld 49), die das Zusammentreffen des barmherzigen Samariters mit dem Geschlagenen schildert, bei dem der Wohltäter mit dem Salbengefäß niederkniet. Dieses

Blatt trägt das Datum 1644. Darnach sind wir durchaus nicht an die Zeit des Gemäldes gebunden, zumal sich so manche Merkmale der Pariser Zeichnung an älteres anschließen. Die gesammelte Stimmung, die, trotz doppelter künstlicher Lichtquelle, das Rotterdamer und das Londoner Blatt auszeichnet, ist gar sehr entfernt von den wiederholten Licht- und Schattengegensätzen, den massiven Schlagschatten, der quirlenden Unruhe und aufgeregten Lebendigkeit der Pariser Zeichnung, in der etwas von den Effekten der Caravaggio und Honthorst nachklingt. Wenn man die Stockholmer Zeichnung des Manoahopfers (Katalog 1546 Erste Reihe 128 und Kruse I 5) in ihrer so viel ruhigeren Helldunkelwirkung daneben hält (de Groot: um 1641), so möchte man die Pariser Samariterzeichnung für älter halten.

So weit die drei Beispiele zur Kritik der de Grootschen Liste. Es handelt sich um Stichproben und nicht um Vollständigkeit. Anmerkungsweise sei noch hinzugefügt: von der Susannazeichnung (Abbildung S. 110) in Berlin (Katalog 45 Zweite Reihe 20 und Lilienfeld 31) hatte der Herausgeber der Zeichnungen bemerkt, es sei ein Entwurf für das Berliner Gemälde. Dagegen hatte schon mein Buch über Rembrandt, Erste Ausgabe S. 438 Anm. 2 Einspruch erhoben. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß diese Zeichnung ein Gemälde von Lastman kopiert, das jetzt im Kaiser Friedrichmuseum hängt. Der ganze Zusammenhang der Susannastudien ist wiederholt erörtert worden, zuletzt von W. R. Valentiner, Aus der niederländischen Kunst, S. 120. Man darf nach dem allem als bewiesen ansehen, daß die Verbindung von Zeichnungen mit datierten Gemälden und Radierungen gleichen Gegenstandes weniger einfach ist, als bislang angenommen wurde.

II. Korrigierte Zeichnungen Rembrandts und die Frage der Doppeldatierung.

Die Tatsache eigenhändiger Korrekturen auf Zeichnungen Rembrandts ist keine neue Beobachtung. In der Einleitung seines Kataloges hat Dr. de Groot (S. XVIIIf. und nochmals S. XLI) folgendes dazu bemerkt: „Er konnte sich in Verbesserungen oft nicht genug tun, brachte häufig nicht nur einfache Korrekturen mit der Feder an, er verdeckte auch ganze Partien, die ihm nicht gefielen, mit weißer Deckfarbe und schnitt selbst Teile aus der Zeichnung aus, um sie zu überkleben und von neuem zu entwerfen ... (folgen Beispiele). Im Britischen Museum befindet sich sogar eine Zeichnung mit der Beweinung Christi, die Rembrandt während des Korrigierens so häufig zerschnitt, daß sie jetzt aus sechszehn verschiedenen Stückchen Papier besteht. Die Freude am Verändern und Verbessern, die aus diesen Tatsachen spricht, läßt sich auch in Rembrandts Gemälden und Radierungen beobachten. In den Gemälden sind häufig Pentimenti angebracht, und bei den Radierungen kommen so zahlreiche und so stark von einander abweichende Zustände vor, wie bei keinem anderen Künstler der Welt. ... In den Fällen, wo zur Korrektur weiße Deckfarbe verwendet wurde, ist manchmal im Lauf der Zeit die Wirkung verloren gegangen; die ursprüngliche Zeichnung ist durchgewachsen und nun neben der Korrektur sichtbar; so haben jetzt einzelne Figuren bisweilen drei, ja sogar vier Arme oder Beine, Köpfe mit mehrfach veränderter Haltung oder als Kopfbedeckung zugleich eine flache und eine hohe Mütze und dergl. mehr."

Dieser Klasse korrigierter Zeichnungen ist eine zweite anzureihen, die dem Probeabzug einer Kupferplatte eine Handzeichnung als Ergänzung und Korrektur hinzufügen. Diese Zeichnungen haben den Vorzug, daß sie durch die Radierung, zu der sie gehören, meist datierbar sind. In de Groots Katalog sind diese Zeichnungen nicht aufgenommen. Doch möchte man sie der Beachtung der Herausgeber des neuen Korpus der Handzeichnungen empfehlen. Als Beispiel nenne ich die Zeichnungen von Körper, Kragen, Mantel, die, verschieden abgeschnitten, Rembrandt dem radierten Kopf seines Selbstbildnisses von 1631 B. 7 mit Kreide hinzugefügt hat. Rovinski, L'oeuvre gravé de Rembrandt, hat diese Probedrucke mit angefügter Kreidezeichnung als Nr. 21 und 24 abgebildet. Es sind Varianten, um zu versuchen, wie Licht- und Dunkel-

teile, Linien- und Faltenlagen - der Kleidung neben dem Kopf und seiner Bewegung am besten wirken!



Abb. 34. Zeichnung nach Leonardos Abendmahl. Ausschnitt der

Nun gibt es aber eine dritte Abteilung korrigierter Zeichnungen, die, soviel ich sehe, bisher nicht herausgesondert sind, die aber der Kritik eine harte Nuß zu knacken geben. Man hat die Frage und ihre einschneidenden Folgen nicht beachtet, wie es sich denn verhalten möge, wenn alle diese vielartigen Korrekturen nicht ungefähr gleichzeitig mit dem Entwurf, also sozusagen in einem Zuge, angebracht worden sind, sondern spätere Redaktionen des Künstlers darstellen. In dem Augenblick, wo man diese Möglichkeit ins Auge faßt, kommt die eindeutige Datierung in Zweifel. Wäre der Fall gesichert, daß Rembrandt eine eigenhändige Zeichnung, die er nach zehn oder zwanzig Jahren betrachtet hat, korrigiert habe, so hätte die Chronologie der Zeichnungen mit neuen Schwierigkeiten zu rechnen; man wäre gezwungen, einem und demselben Blatt zweierlei Datierung zu geben.

Soviel kann, noch ehe wir einzelne Fälle prüfen, im voraus gesagt werden: für Rembrandt waren die Mappen, die seine Zeichnungen enthielten, nicht etwa Reliquien oder Denkmäler überwundener Zeiten seiner künstlerischen Arbeit, die ihm unberührbar, heilig und historisch gewesen wären, wie sie es dem Kunsthistoriker von heute sind. Es waren Sammlungen beobachteter Dinge, Entwürfe, Erfindungen, Formulierungen, auf die das Bedürfnis jedes späteren Augenblickes zurückgreifen konnte. So besaß Goethe seine „Kollektaneen", Aktenhefte und -Stöße, in denen Beobachtungen, Exzerpte, Bibliographien, Schemata, Briefe, eigene Gedanken und Skizzen geordnet bereitlagen, um als Rohmaterial späterer literarischer Ausarbeitung und Gestaltung — seien es zwanzig Jahre nachher oder mehr — zu warten. Daß Rembrandts Zeichnungen geordnet waren, legt die Erwähnung im Nachlaß des Malers Jan van de Kappelle nahe, wo ein Portfolio mit 56 Zeichnungen, Historien von

[1] Eine Reihe ähnlicher Beispiele merke ich nach v. Seidlitz' kritischem Verzeichnis der Radierungen hier an: zu B 21 (Abbildung Rovinski 76), B 77, B 266, B 279 (Rovinski 745), B 352 (Rovinski 923). Dagegen gehören zwei mit Rötel überzeichnete, ziemlich flaue Abdrücke der Bildnisradierungen von Lutma und Asselyn, die kürzlich aus der Sammlung von Beckerath in das Berliner Kupferstichkabinett gekommen sind, nicht hierher. Auf diesen beiden Blättern sind die Rötelzutaten schwerlich von Rembrandts Hand, sondern wohl Aufhöhungen des 18. Jahrhunderts. Außerdem scheinen diese Radierblätter übermalt zu sein.



Figurenreihe. Katalog 297. Dresden.

Rembrandt, eines mit 89 seiner Landschaftszeichnungen, eines mit 135 Zeichnungen von Frauenleben und Kindern aufgeführt wird (de Groot, Urkunden Nr. 350). Man darf vermuten, daß diese Ordnung im späteren Besitz die ursprüngliche Ordnung festhält. Sammlungen dieser Art waren Nahrung und Beschäftigung für die fortlaufende Arbeit. Indem aber der schaffende Künstler in jedem Augenblick des Fortschreitens mit einer Art von Abwehr und Ausschließung fremdem Wesen, ja seinem eigenen früheren einer überwundenen Stufe entgegentritt, dann wieder anderes als wahlverwandt und eigen anerkennt und zuläßt, so konnten die eigenen Zeichnungen auch nichts anderes als solchen Wechsel von Beistimmung oder Kritik erfahren. Es kam vor, daß Rembrandt die leere Rückseite einer Zeichnung benützte, um in weit abstehendem Zeitpunkt eine beliebige andere Zeichnung zu geben (Katalog 939, die eine Seite nach de Groot um 1635, die andere um 1647). Sollte man denken, er habe sich lang besonnen, Niederschriften einer früheren Zeit im Sinn seiner veränderten Sehweise und Vorstellung zu verbessern und mit Feder, Kreide usw. neu zu organisieren? Eine solche Kritik und Korrektur liegt so nahe, daß man sich wundern muß, wenn angesichts der Zwiespältigkeit gewisser Zeichnungsblätter der Zweifel an ihrer einheitlichen Datierbarkeit nicht längst herausgefordert worden ist.

Die Prüfung dieses merkwürdigen Problems beginnen wir mit zwei Beispielen, die längst als „korrigierte Zeichnungen" bemerkt, aber nicht so ausgelegt worden sind, wie es uns richtig und notwendig scheint, mit der Dresdener Rötelzeichnung des Abendmahls nach Leonardo und der Stockholmer Federzeichnung des Hiob.

1. Die Dresdener Abendmahlzeichnung

(Katalog 297 = Erste Reihe 99).

Dieses Blatt scheint ein mehrfaches Palimpsest zu sein. Einer ziemlich getreuen Nachzeichnung nach Leonardos Abendmahl ist wohl ein älterer Zustand vorangegangen. Denn während rechts von der Hauptfigur der Mitte und unter ihr die ältere Christusgestalt mit geneigtem Lockenhaupt samt Oberkörper sichtbar genug ist, die neue Fassung aber gerade aufgerichtet, das Haar durch eine Kopfbedeckung ausgeschieden, darübergezeichnet ist, kommt links von

dieser Hauptfigur am Rand des Vorhanges ein zweiter (oder dritter) Christuskopf, gerade aufgerichtet und in voller Frontansicht, zum Vorschein. Enthielt also dieses Blatt noch eine weitere Anordnung des Ganzen mit anders laufender Mittelachse? Wie es sich nun damit verhalten möge, ganz deutlich und sicher bleiben zwei Redaktionen, eine nahe an Leonardo sich anlehnende und eine zweite freiere. Die zweite hat den physiognomischen Feingehalt der Gesichter völlig zerstört und die Köpfe nur als Glieder der Gesamtkompositionskette belassen wollen. Wie fein und mit physiognomischer Absicht die erste Fassung die Augenpartien und Haare durchzeichnete, läßt der Doppelgängerkopf Christi genau erkennen. Nachher ist die nahsichtige Art des Bildnismalers verlassen; alles Interesse ist fernsichtig dem Ganzen zugewandt. Schädelumrisse und Profile werden wie die Richtungen der Armbewegungen scharf herausgeholt und unterstrichen; die Augen nur als Schattenhöhle gesehen und mit kurz kräftigem Strich gegeben. Die Augenbögen bezeichnet ein durchgezogener Strich, so daß in der schematisch gewordenen Sicherheit der Zeichnungsformel Augenbogen und Nasenrücken zusammen eine T-Form annehmen, wobei der Querbalken den Bogen ausdrückt, der über der senkrecht herabgezogenen Nasenlinie ruht. Im einspringenden Winkel steht der Augenstrich. So kehrt es an allen Gesichtern wieder, soweit sie nicht in ganzem oder Teilprofil gegeben sind, also an der neuen Christusfigur, dem Johannes, der vorletzten Gestalt rechts. Die Korrekturen sind damit nicht erschöpft. Von dem Hintergrund nicht zu reden: indes die Gebärden der Hauptsache nach unverändert bleiben, zeigt die Gruppe am linken Ende eine bemerkenswerte Abänderung. In der Vorlage ist diese Gruppe mit der folgenden durch einen ausgreifenden Arm verbunden. Die Hand tippt an Petri Schulter. Diese leis tippende Hand ist als ursprünglicher Teil noch deutlich auf der Zeichnung zu sehen. Darüber hat die korrigierende Fassung eine andere Gebärde gesetzt, eine straff ausgestreckte, nach der Mitte deutende Hand.



Abb. 35. Zeichnung nach Leonardos Abendmahl. Ausschnitt der Figurenreihe. Katalog 888. London.

Leonardos Abendmahlkomposition, die, die ikonographische Überlieferung ablehnend, den Stoff mit völliger Freiheit rational durchdenkt und neu gestaltet, hat Rembrandt stark beschäftigt.

Es gibt eine zweite Rötelzeichnung Rembrandts nach dem Abendmahl, leider nur als zerschnittenes Bruchstück erhalten. (London, Britisches Museum, Katalog 888 = Vierte Reihe 65.) Am unteren Rand sieht man Reste von Rembrandts Namen als Signatur. Indessen ist nicht bloß unten weggeschnitten; der am rechten Rand sichtbare Arm und die Hand Christi lassen erkennen, daß uns hier lediglich die linke Hälfte einer Zeichnung erhalten geblieben ist, die einst ebenso vollständig und ungefähr im gleichen Maßstab wie die Dresdener Rötelzeichnung die Vorlage wiederholte. Doch zeigt die linke Randgruppe, daß ein weiterer Schritt getan ist, das Original zu verändern. Ihr Aufbau, die Scheitelhöhen der drei Figuren sind andere geworden; die innere Randfigur ist, statt der Mitte zugekehrt, gedreht und blickt nun nach links. Es ist der Anfang, die Leonardosche Vorlage völlig aufzulösen und ins Rembrandtische zu



Abb. 36. Zeichnung nach Leonardos Abendmahl. Ausschnitt der Figurenreihe. Katalog 65. Berlin.

übersetzen. Dieser letzte Schritt ist in der berühmten Berliner Federzeichnung geschehen, die vermutlich die gleiche ist, über deren hohe Bewertung in Holland eine Nachricht des beginnenden 18. Jahrhunderts berichtet (Houbraken I 270: „mehr als zwanzig Dukaten wert, obwohl es nur eine Zeichnung mit der Feder auf Papier ist"). Die Abänderungen der Berliner Zeichnung (Katalog 65 = Erste Reihe 24 und Lilienfeld 53) sind grundsätzlicher Art. Die rhythmisch-lineare Logik der Dreiergruppen ist aufgegeben; die Gruppen sind, in sich und auf das Ganze bezogen, neu gebaut worden; statt der Theatralik italienischer Gebärdensprache bringt Rembrandt eine ganz andere Sprache, wie sie seiner nordischen Gefühlswelt natürlich scheint. Indessen berühren diese Fragen des zunehmenden Sichentfernens von Leonardo an dieser Stelle unser Interesse nicht, das vielmehr der Frage der Doppelredaktion eines und desselben Blattes zugewendet bleibt. In diesem Sinn ist die Berliner Zeichnung der Hauptsache nach kein „korrigiertes" Blatt, obwohl auch sie Korrekturen enthält, und mag somit aus unserer kritischen Betrachtung ausscheiden. Für das Verhältnis zu Leonardo mag es genügen, auf das, was S. 452f. der zweiten Auflage meines Buches

über Rembrandt und, was bei Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung S. 75ff. gesagt ist, hinzuweisen.

Die Berliner Zeichnung trägt das Datum 1635 und gibt damit einen festen Punkt für die Zeit von Rembrandts Beschäftigung mit Leonardos Werk. Das Problem liegt bei der Dresdener Rötelzeichnung in dem Zweifel, ob ihre erste und ihre zweite Fassung gleichzeitig sind oder nicht; wenn nicht, welcher Zeitabstand für die Vornahme der Korrektur anzunehmen ist.



Abb. 57. Zeichnung einer Susanna. Katalog 45. Ausschnitt.

Es empfiehlt sich nicht, gleich bei dem ersten Fall, den wir dem Urteil der Verständigen vorlegen, in Anbetracht der Neuheit und Schwierigkeit des Problems, apodiktische Form der Meinungsäußerung zu wählen. Doch sei einstweilen auf folgende Merkmale hingewiesen, die in den weiteren Beispielen, die wir betrachten, zu vermehren und zu ergänzen sind. Auf den Unterschied der zuvor erwähnten formelhaften Bildung der Augenpartie von der physiognomischen Durchzeichnung chronologische Entfernungen und Abstände zu begründen, wird nicht angehen. Je nach wechselnder Absicht scheint Rembrandt beide Methoden der Zeichnung angewendet zu haben und in allen Perioden. Dagegen dürfte gefragt werden, ob ein Gesamtumriß von der Schärfe und unmalerisch schneidenden Umrißklarheit wie die zweite Fassung

des Christus mit der Kopfbedeckung in Rembrandts Kreidestil um 1635 wieder begegnet. Man sehe etwa die Bildniskreidezeichnung, Katalog 1063 – Erste Reihe 127 (Sammlung Holford), die 1634 datiert ist, daneben.

Wir legen zur Vergleichung zwei weitere Rötelzeichnungen dieser Jahre vor, die vorhin (S. 104) erwähnte Berliner Zeichnung, in der Rembrandt Lastmans Susanna festhielt, ohne die anregende Vorlage streng zu kopieren. Rembrandts Zeichnung hat so vieles an Lastman geändert, daß das Blatt völlig



Abb. 38. Zeichnung eines Ecce homo. Katalog 221. Ausschnitt.

sein Eigen genannt werden kann (vergleichende Abbildungen bei Freise, Lastman Nr. 15 und 16 und bei Valentiner, a. a. O. S. 122f.). Zweitens die Dresdener Ecce homo-Rötelzeichnung (Katalog 221 = Erste Reihe 137). In den dreißiger Jahren herrscht eine weiche und duftige Modellierung, durch die Kreide und ihren — gegen die Feder gehalten — fast pinselartig zergehenden unscharfen Linienzug gefördert. Luft scheint um den Umriß innen und außen tränkend zu spielen und läßt das Körperliche aufquellen. Man sehe die weich modellierte Gewandfigur des jüdischen Alten rechts auf der Susannazeichnung oder die Gruppe um den Schächer auf dem anderen Blatt. Der Wille, den Umriß nicht als ein plastisch Gegebenes zu sehen, hat in der Federtechnik zu einem seltsamen System des Überstrichelns, Kreuzens, immer neu und in anderer Flucht

Ansetzens geführt. Die Kreide- und Rötelzeichnungen haben etwas ruhigeren Strich; aber auch hier ist der Umriß nie etwas Einmaliges, Abstrahiertes und klar Scheidendes. Kaum ist eine Linie gezogen, so gesellt sich korrigierend eine parallele oder in das Runde schiebende hinzu; es entsteht ein Doppelumriß, wofür ich auf den Hals der steinernen Sphinx und den Akt der Susanna verweise. Der Umriß gleitet beweglich hin und her, wie auf einer geölten Schiene, die einen gewissen Spielraum freiläßt. Selbst bei kurzem, wenig ausführendem Skizzieren schwankt der Umriß, zerquert und verstrichelt, in hüpfender Unruhe. So ist auf dem Ecce homo-Blatt die Profilfigur rechts zwischen den Soldaten (wohl Pilatus), im langen Kleid und hohen Hut.

Lenken wir von da den Blick auf das Dresdener Abendmahlblatt zurück, so springt über dem dunstig weichen Charakter der ersten Fassung die starke plastische Eindeutigkeit, der hingehackte Strich der korrigierenden zweiten Fassung ins Auge. Es ist eine ganz andere, bildhauerische Vorstellung vom Umriß, ohne die Unschlüssigkeit der Doppellinie, mehr scharf und klingend und schneidend als tönend. Wir kommen des weiteren zu diesen und ähnlichen Unterscheidungen zurück.

2. Die Stockholmer Hiobzeichnung
(Katalog 1548 = Zweite Reihe 11).

Von den drei Abbildungen in der großen Faksimileausgabe der Zeichnungen, in Kruses Veröffentlichung der Stockholmer Rembrandtbestände (I 6) und in de Groots Bibel ist die letztgenannte weniger scharf geraten als die anderen. Da de Groots zweimalige Beschreibung des Blattes, im Katalog und in der Bibel S. 106, die Hauptsachen verkannt hat, versuche ich zunächst, die richtige Beschreibung und Deutung zu geben[1]. Wieder haben wir den Fall eines Palimpsestes, einer ursprünglichen und nachträglich durchkorrigierten Zeichnung. Die erste Fassung gab Hiob, die drei Freunde und Hiobs Frau. Manche Erklärer deuten die Frau als einen weiteren Freund, Elihu, während mir die biblische (Hiob 2, 9—10) wie ikonographische Überlieferung mehr für die Frau zu sprechen scheint[2]. Die zweite Fassung strich die Frau und änderte die Gruppe der übrigbleibenden vier Figuren.

[1] In der ausführlichen Textbeschreibung der Stockholmer Veröffentlichung, die ich demnächst aus Kruses Nachlaß herauszugeben hoffe, ist die Beschreibung des Hiobsblattes richtig. Ich lasse meinen Text, der längst feststand, unverändert. In der Beurteilung der Zeichnung sind wir sehr verschiedener Meinung.

[2] Eine andere Zeichnung, die de Groot (1302 = Zweite Reihe 97) als Gruppe von fünf Männern veröffentlicht hat, ist zuerst von Wickhoff-Buberl Nr. 18, dann unabhängig davon von Saxl, Repertorium 1908, 342 als Hiobdarstellung erklärt worden. Auch hier würde ich die oben zusehende Person für Hiobs Frau halten. Kruse gibt die Deutung Elihu wie Buberl für das andere Blatt. Indes kommt Elihu erst im 32. Kapitel vor. In der Bildüberlieferung dieser Hiobszene hat die Frau ihren festen Platz. Man denke an Dürer, Orley und die Kleinmeister, die Rembrandt sehr wohl kannte, z. B. H. S. Beham, 1547, B 16, Pauli 17, und G. Pencz B 7. Die Rolle der Frau Hiobs in der Bildüberlieferung und auf dem Theater hat H. Weizsäcker sehr lehrreich behandelt in den Kunstwissenschaftlichen Beiträgen, A. Schmarsow gewidmet, 1907, S. 153ff.

Unter der Gestalt des nächst dem sitzenden Hiob stehenden und mit erhobenen Armen ihm zuredenden Freundes ist die Halbfigur einer Frau — der Kopf sieht nicht aus wie der eines jungen Mannes, der Elihu ist, sondern wie der einer älteren Frau mit einer Haube auf dem Kopf — im Rahmen einer halb geschlossenen Haustüre (die wie immer auf holländischen Darstellungen horizontal in eine unten geschlossene und darüber offene Hälfte getrennt ist) stehen



Abb. 39. Zeichnung: Hiob und seine Freunde. Katalog 1548.

geblieben. Die Frau sieht nicht zu Hiob, sondern zu den Freunden hinüber. Die Frau in dieser Szene mitwirken zu lassen, würde Rembrandts Gewohnheit, zumal der Frühzeit, sich nahe an den Bibeltext zu halten, entsprechen. Im Buch Hiob schließt sich an das Gespräch mit der Frau in unmittelbarer Folge das Auftreten der drei Freunde an. Sonach war die Gruppe zuerst so gebildet: Der klagende Hiob („die Verwesung heiße ich meinen Vater und die Würmer meine Mutter und Schwestern") sitzt außerhalb des Hauses auf dem Aschenhaufen („alle meine Getreuen haben Greuel an mir"). Seine Füße sind übereinandergeschlagen; der Kopf ganz Profil und leicht gesenkt; sein rechter Arm

gesenkt und die Hand unsichtbar; den linken hat die spätere Redaktion unverändert gelassen. In der linken Bildhälfte waren die drei Freunde zu sehen, die „scheltenden". Sie bilden eine sich teilweise überschneidende Gruppe. Auf dem Fußstück der links abschließenden Säule sitzt der eine und stützt den Kopf in die rechte Hand. Sein rechtsstehender Nachbar blickt aus dem Bild heraus; seine Arme sind gesenkt, die Hände zusammengelegt. Der dritte, durch die neue Fassung ausgeschaltete, hatte den rechten Arm in die Seite gestemmt und den anderen im Vortreten etwas gegen Hiob erhoben. Auf ihn war der Blick der Frau gerichtet, gespannt, was er vorbringen würde.

Die Komposition gehört zu den künstlerischen Aufgaben, wo eine Unterhaltung oder Predigt, die dem Gesichtssinn entgeht, in ihre Wirkung auf Bewegung und Ausdruck der Teilnehmenden übersetzt werden muß. In der Bewältigung solcher, eine gewisse Innerlichkeit des physiognomischen Ausdruckes verlangender Gegenstände ist dem Meister am ersten Jan Viktors nahe gekommen, so fern er ihm in Ton und Farbe bleibt. Die sorgfältig durchgezeichneten Köpfe ähneln denen der ersten Fassung des Dresdener, zuvor behandelten Abendmahls. Auch kann ein entsprechendes Datum angesetzt werden. Saxl wollte überdies eine Ähnlichkeit des Modells des links sitzenden Freundes mit dem Verlorenen Sohn der Radierung B. 91 bemerken. Diese ist 1636 bezeichnet.

Als das Hiobblatt Rembrandt später wieder in die Hände kam, wurde es völlig umgezeichnet. Die Neigung, aus einer Gruppe sich überschneidender Figuren die Einzelfiguren abzulösen, wovon bei der Beurteilung der Täuferpredigt zuvor die Sprache war, ließ auch hier die Gestalten der zwei Freunde, die sich in der ersten Fassung überschnitten, voneinander trennen. Die neue Figur wurde nach rechts geschoben, und damit wurde die Halbfigur der Frau der ersten Fassung überzeichnet und ausgeschaltet. Jene neue Figur steht unmittelbar vor Hiob, mit vorgeneigtem Oberkörper, die beiden Arme emporweisend gehoben. Bei Hiob folgte ein neuer Kopf der Drehung des Körpers nach vorn; zugleich wurde der Blick nach oben gerichtet. Am rechten Arm ist zweimal geändert worden. Erst wurde an den alten Arm ein gehobener Unterarm angesetzt, dann ein ganz neuer Arm gezeichnet, als Redegebärde, die die Hand in Kopfhöhe bringt und nach oben weist, wie die Arme des anredenden Freundes, dahin, wo Gott thront, mit dem Hiob hadert. Aus der still gedrückten Klage und dem gemäßigten Dialog ist eine Steigerung von links nach rechts und von der stummen Ergebung bis zum lebhaften Jammerausdruck geworden, den die Trost- und Schelterede des einen Freundes zu übertönen sucht. Der neuen Komposition zweier Zweiergruppen, die jeweils mit einer sitzenden und einer ihr zugewandten stehenden Gestalt symmetrisch gebaut sind, folgt die Änderung des Hintergrundes. Statt der von einer Türe halbierten Hauswand schiebt es sich nun mit allerhand Architektur, Bäumen und unartikulierten Schattenlagen von beiden Seiten gegen die Mitte und Tiefe zu.

An den Schattenschraffen ist die Parallelführung der Schraffen zu beachten. Es gibt wohl keine bindende Regel für Rembrandts Schattengebung.

Aber die Parallelschraffen werden in seinem späteren Zeichnen bevorzugt. Früher schattierte er gern in zusammenhängendem Strich mit serpentinförmig geführter Schraffierung. Auch die übrige Strichführung zeigt gegen die erste Fassung der Zeichnung die Merkmale des späteren Stils.

3. Einwendung. Korrektur von Schülerzeichnungen durch Rembrandt?

Über Rembrandts Lehrtätigkeit liegen verlässige Angaben vor. Die Arbeit des Lehrlings gehörte als Werkstattarbeit dem Meister; ihr Wert für den Verkauf mußte sich nach dem Anteil richten, den der Meister daran betätigte. Man kennt die Gewissenhaftigkeit der Angaben, die Rubens im Verkaufsfall über seine Beteiligung an dem Gegenstand und das Maß der Eigenhändigkeit gemacht hat. Bei Rembrandt schien diese Gewissenhaftigkeit noch weiter zu gehen. Es fehlt nicht an Beispielen, wo er sogar auf der Leinwand oder Kupferplatte, die von der Hand seiner Schüler waren, seinem Namen die einschränkende Bemerkung beigesetzt hat, er habe übermalt, verändert, retuschiert (de Groot, Urkunden über Rembrandt Nr. 40 und 46). Da gelegentlich auch auf seinen Handzeichnungen kleine Notizen und Beischriften aller Art zu finden sind, ist nicht einzusehen, weshalb es Rembrandt nicht hätte der Mühe wert halten sollen, auch auf Zeichnungsblättern über das Maß seiner Urheberschaft Auskunft zu geben. Zumal wir von Houbraken und sonsther wissen, daß Rembrandts Zeichnungen nicht minder damals schon Wertobjekte für den Verkauf gewesen sind als Radierungen oder Gemälde. Vielleicht geschah es im Verkaufsfall, daß Rembrandt auch auf Zeichnungen seinen Namen setzte; dann müßte man sich wundern, daß die Dresdener Rötelzeichnung des Abendmahls, von deren Doppelredaktion die Rede war, zwar den Namen des Künstlers, aber weiter keine Bemerkung trägt, die etwa das Maß der Verantwortlichkeit angäbe.

Diese Vorbemerkung richtet sich gegen diejenigen, welche im Fall solcher Doppelfassungen annehmen, wir hätten es mit Schülerzeichnungen zu tun, die lediglich vom Meister kritisiert und korrigiert seien. So daß also Beispiele wie die besprochene Abendmahl- und Hiobzeichnung auf zwei Urheber zurückgingen, einen Schüler und den Meister. Vom Gesichtspunkt der Echtheit betrachtet, wären somit diese Blätter als halbecht und halb unecht zu bezeichnen.

Daß in den Beständen der Zeichnungen Rembrandts in öffentlichen und Liebhabersammlungen vielfach Fälschungen, Schülerzeichnungen, Zeichnungen anderer Künstler eingesprengt sind, ist dem Urteil der Kenner nicht entgangen. Doch sind wir weit entfernt, wissenschaftlich genaue Merkmale für diese Abscheidungen zu besitzen.

Für Zeichnungen der Schüler im besonderen ist daran gedacht worden, sich die Art der Lehrtätigkeit, z. B. die gemeinsamen Studien nach dem Aktmodell zu vergegenwärtigen, darnach Rembrandt zugeschriebene Aktzeichnungen zusammenzustellen, solche mit gleicher Stellung des Modells, aber mit

geringen Abweichungen der Ansicht zu vergleichen und je nach Qualität dem Meister oder Schüler zuzuschreiben, die zur gleichen Zeit nach dem gleichen Modell gearbeitet hätten. In diesem Sinn hat vor einigen Jahren Sir Martin Conway eine lehrreiche kurze Bemerkung gemacht (Burlington Magazine XIV, 37) und in drei Fällen von Paaren von Aktzeichnungen, die das eine Mal mehr von links, das andere Mal mehr von rechts gesehen sind, drei dem Meister selbst, drei



Abb. 40. Zeichnung einer Verkündigung. Katalog 47.

einem Schüler oder Genossen zugeschrieben. Neuerdings hat de Groot dieselbe Frage, merkwürdigerweise ohne jenen englischen Beitrag zu nennen und zu kennen, mit dem gleichen Unterlagenstoff und einigen weiteren Beispielen behandelt. Es ist ein Aufsatz im Feest-bundel, Dr. Abr. Bredius aangeboden, 1915, S. 79ff., die besondere hier berührte Frage S. 91ff., über Rembrandts Lehrtätigkeit. Hier ist auch in bequemer Weise die von Conway besprochene Bildergruppe auf den Tafeln 34 36. 39. 40 abgebildet. Nun ist schon von anderer Seite bemerkt worden, daß in der Mehrzahl der von Conway und de Groot zusammengestellten Aktzeichnungenpaare de Groots Kritik viel zurückhaltender

ist, auf jede Verschiedenheit des Motives achtet, um die Gleichzeitigkeit der Aufnahme und also die Wahrscheinlichkeit, daß eine Schülerzeichnung vorliege, auszuschließen, und daß er nur in zwei Fällen eine gleichzeitige Schülerzeichnung zugibt und den einen Fall für „nicht unmöglich", den anderen allein für „sehr wahrscheinlich" erklärt. (Hirschmann in den Monatsheften f. Kunstwissenschaft, IX, 1916, S. 115). Wir stellen also die großen Bedenken fest, aus solchen Unterlagen Folgerungen zu ziehen und „Schülerzeichnungen" auszuscheiden, die als „unechte Rembrandts" zu bezeichnen wären.

Um aber zu den korrigierten Zeichnungen zurückzukehren, so hat de Groot in dem genannten Aufsatz zwei Fälle behandelt (Tafel 29 und 32), einen mit angeblicher schriftlicher Korrekturanweisung des Meisters, den anderen mit angeblich tatsächlicher Korrektur, die mir aus mehrfachen Gründen zu zweifelhaft scheinen, um des näheren darauf einzugehen. Bei früherer Gelegenheit (im Katalog, Einleitung S. XIX Anm. 1) hat de Groot die Annahme solcher Korrektur von Schülerzeichnungen auf einige wenige Fälle beschränkt.

Zu einem solchen Fall, wo der Katalog 47 angibt: „von Rembrandt meisterhaft mit kräftigen Strichen überarbeitete Schülerzeichnung", sei kurz Stellung genommen. Es handelt sich um eine Berliner Rötel- und Pinselzeichnung der Verkündigung an Maria (die Abbildung Lilienfeld 33 ist für die Untersuchung ungenügend. Die größere Abbildung hierneben ist nach einer von Hr. Geheimerat Friedländer freundlich zur Verfügung gestellten Photographie). Der ursprünglich kleinere Engel ist von einer höheren und etwas höher stehenden Engelfigur überzeichnet, und manche glauben, dies sei eine Korrektur Rembrandts an einer Schülerzeichnung. Meine Notiz angesichts des Berliner Originals lautete wie folgt: der kleinere Engel zeigt ein sorgfältig gezeichnetes Profil und Auge, wo die Überzeichnung dem Auge einen eiligen Umriß gibt. Würde ein Schüler der fünfziger Jahre — denn diese Zeit müßte angenommen werden —, der genau sah, wie sein Meister damals zeichnete, nicht die Äußerlichkeit dieser Zeichenart zuerst sich angeeignet und das genial Skizzenhafte nachgeahmt haben? Die Sorgfalt der ersten Fassung spricht dafür, daß Rembrandt eine eigene ältere Zeichnung später durchkorrigiert hat. Dabei änderte er den Engel, gab der Nische hinter Maria den Rahmen und dergl. und stilisierte und erhöhte das Betpult, indem er statt geschweifter Formen geradlinige wählte. Die weitgebrachte Einzelzeichnung der ersten Fassung (Engelflügel) entspricht den Zeichnungen, die als Vorlagen für Radierausführung gefertigt sind[1].

Die Annahme, daß Rembrandt im Fall von Doppelredaktionen den Schülerstramin überarbeitet hat, scheint mir weder bewiesen noch wahrscheinlich. Wenn

[1] Auch sonst enthält dieses Blatt manche Schwierigkeit. Der Engel der ersten Fassung hat seinen Blick gar nicht auf Maria gerichtet. In der rechten unteren Ecke der Hintergrundnische ist ein Kopf zu entdecken, und ein wie erschreckt erhobener, über die Stirn gelegter Arm. War es ursprünglich, wie das auch sonst in Rembrandts Zeichnungen begegnet, ein ganz anderer Bildvorwurf, und ist Maria und die Verkündigung eine Sinnänderung der Zeichnung? Zu der späteren Höherstellung des Verkündigungsengels bietet die Bremer Zeichnung gleichen Gegenstandes (Katalog 190), auf der der Engel von oben heranschwebt, eine Analogie. Ebenso das schöne Blatt der Sammlung Gay, Katalog 777 = 3. Reihe Nr. 51.

der Meister zeigen wollte, wie der Schüler die Sache hätte anfassen sollen, so genügte das Zurechtrücken einer einzelnen Stelle. Dreizehn Figuren umkorrigieren, wie im Fall der Abendmahlzeichnung, oder die ganze Figurenverteilung samt dem Hintergrund ändern wie im Fall der Hiobzeichnung, kann man sich nur als Korrektur einer eigenen früheren Zeichnung vorstellen. Niemand bezweifelt, daß diese beiden genannten Blätter, so wie ihre Endgestaltung ist, Rembrandt gehören[1]. Wäre die Urgestalt von einem Bol oder Flinck oder im Fall der Berliner Verkündigung von einem Maes, konnte der Meister erwarten, aus dem Holz eines Bol oder Maes einen Seinesgleichen zu formen? Welchen Sinn hätte es gehabt, aus der Schülerzeichnung eine vollkommene Meisterzeichnung zu machen? Da hätte Rembrandt schneller den eigenen Entwurf zu Papier gebracht. War aber die zugrunde liegende Fassung von Rembrandt selber, so würde das Umdenken und Umformen des Blattes in allen Teilen zu begreifen sein.

Noch ist einem Einwand zu erwidern. Manche haben, in der Annahme, daß die erste Fassung von Schülerhand sei, deren Zeichnung für Rembrandt zu schwach und zahm finden wollen. Tatsächlich sind aber die Ähnlichkeiten in der Behandlung der Köpfe in den älteren Teilen der Abendmahl- wie der Hiobzeichnung mit gesicherten Zeichnungen der dreißiger Jahre vollkommen und schlagend. Man sehe den Berliner sitzenden Greis (fehlt im Katalog. Erste Reihe 10) oder die berühmte Berliner Silberstiftzeichnung der Saskia, einige der Berliner Studienköpfe zur Täuferpredigt (Katalog 85 — Erste Reihe 195. Lilienfeld 74), den Propheten Elisa (Katalog 35 — Lilienfeld 19), den Kopf Christi auf der Beweinung (Katalog 75 — Erste Reihe 11)[2]. Überall begegnet der gleiche, bald spitzig genaue, bald duftig weiche, ins einzelne gehende Vortrag.

4. Weitere Beispiele.

Hat man sich erst an die Möglichkeit gewöhnt, daß Doppelfassungen auf Rembrandts Zeichnungen nichts anderes als Zeugnisse der Selbstkritik sind, mit der er, in seinen Mappen suchend und stöbernd, seiner veränderten Vorstellung Ausdruck gab, so würde dieser Künstlerfall nicht anders liegen, als wenn ein Gelehrter, über seine alten Sammlungen von Auszügen, Bemerkungen, Entwürfen kommend, kraft seines gemehrten Wissens und seiner veränderten Auffassung zufügt, ändert, urteilt, neu ordnet. Den bisherigen Beispielen füge

[1] Herrn Geheimerat von Seidlitz ausgenommen. Er hält die beiden Redaktionen der Hiobszeichnung für Nicht Rembrandt. Für die zweite Redaktion nennt er als Zeichner den „Stockholmer Hiobsmeister", dem er (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., 28, 1917, S. 246 ff.) noch andere Blätter zuzuweisen sucht. Das einzige an der Hiobszeichnung, das mich vorübergehend bedenklich machte, sind die leblosen, mit dem Pinsel lavierten Stellen, z. B. die Säule links. Dem ist entgegenzuhalten, daß die nachträglichen Operationen, sei es mit Deckweiß, Pinselfarbe oder Feder, ungewöhnliche Fälle geschaffen haben, auch wo die Farbe sich nicht zersetzt hat oder abgewischt ist.

[2] Alle diese Zeichnungen mit Ausnahme der des Propheten Elisa in meiner Auswahl der Zeichnungen Rembrandts (Piper, München 1918) abgebildet, Nr. 1. 34. 48. 56.

ich zwei weitere an, bei denen auch aus dem Grund niemand die Annahme von Schülerzeichnungen vorgeschlagen hat, um die Korrektur des Meisters zu erklären, weil niemand den Stilgegensatz innerhalb dieser Blätter beobachtet hat, und also bisher diese Blätter als einheitliche, zeitlich fest bestimmbare Zeichnungen von Rembrandt galten.

a) Die Münchener Zeichnung der kranken Frau im Bett (Katalog 418 = Vierte Reihe 5 und Schmidt 47 a).

Wenn man nicht bloß dem kennermäßigen Blick vertraut, vor dem wir, wie gesagt, es gar nicht an Hochschätzung fehlen lassen, sondern nach klaren Gründen und irgend einer Methode sucht, so gehört der Fall der Münchener Zeichnung 418 zu den besonders lehrreichen.

Das Blatt zeigt in stark verkürzt aufgestelltem Bett eine Frau, mit dem Oberkörper in den Kissen aufgestützt und gerade herausblickend. Ihr linker Arm ruht auf dem Bett; mit dem rechten stützt sie ihren Kopf. Ganz vorn am Fußende des Bettes sitzt ziemlich nieder eine zweite Frau, den Kopf im Profil. Zwischen den beiden Frauen ist weiter keine Beziehung zu bemerken. Die im Bett sieht an der anderen vorbei aus dem Bild; die andere sieht nach links. Die Kranke ist mit feiner Feder gezeichnet, Gesicht und Hände vollkommen durchgeführt. Die am Fußende ist ganz breit umrissen und mit ihrem dunkeln Schlagschatten auf eine allgemeine Wirkung gearbeitet. Da es aus den dreißiger Jahren von Rembrandt eine größere Anzahl Zeichnungen von im Bett liegenden Frauen gibt, denken manche gern an Frau Saskia als Modell, die bis zu

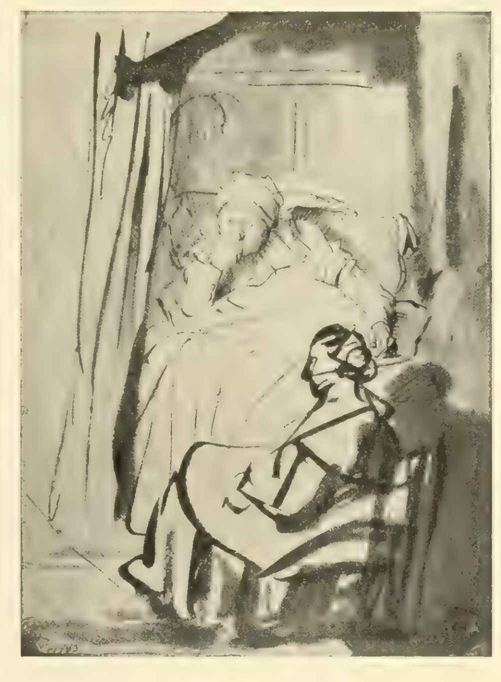


Abb. 41. Zeichnung einer kranken Frau. Katalog 418.

ihrem frühen Tod mehrere Kindbetten durchgemacht hat. De Groot datiert die Münchener Zeichnung um 1636, wozu von Saxl (Repertorium 1908, 534) angemerkt worden ist, Saskia könne diese Münchener Frau nicht sein; nie sei sie mit einer so klobigen Nase abgebildet. Nimmt man das Blatt, wie bisher ausnahmslos geschehen ist, als einheitlich entstanden, so ergeben sich merkwürdige Folgerungen.

Aus dem Nachlaßinventar eines holländischen Malers von 1680 ist bekannt, daß damals in einer Mappe 135 Zeichnungen von Rembrandt, Frauenleben mit Kindern darstellend, beisammen waren (siehe oben S. 106f.). Heute sind diese Zeichnungen zerstreut. Zu ihnen mögen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit an dieser Stelle) ebenso wie das Münchener Blatt, das an Ort und Stelle nicht das einzige dieser Art ist, besonders Zeichnungen in Stockholm, Frauen mit kleinen Kindern, und in Amsterdam, Frauen mit etwas größeren Kindern, die schon Gehversuche machen, gehört haben. (Stockholm: Katalog 1595 und Rückseite, 1596 – Kruse IV 7 9, zwei davon Erste Reihe 131, Zweite Reihe 17. Amsterdam: Katalog 1195 und 1196 Zweite Reihe 83. 84 und Lilienfeld 39. 40).

Die Meinungen über die Datierung all dieser gegenständlich und zum Teil stilistisch zusammengehörigen Blätter schwanken. Gesichert ist wohl die kranke Frau auf dem Münchener Blatt 418: um 1636. Da bisher niemand daran gedacht hat, dem Stil nach das Münchener Blatt zu spalten und eine Spätkorrektur anzunehmen, so schien, bei der Annahme einer gleichzeitigen Zeichnung der Frau im Bett und der anderen am Fußende, diese zweite Frau stilistisch als Brücke für die Datierung der Stockholmer Zeichnungen gangbar. In der Tat nahm Dr. Kruse, der Herausgeber der Stockholmer Schätze, mit Berufung auf die vorn sitzende Frau des Münchener Blattes für die entsprechenden Stockholmer Zeichnungen als Datum 1636 an (briefliche Mitteilung). Diese Meinung hat er später aufgegeben. In dem noch ungedruckten Text und Katalog, der mir abgeschlossen zur Herausgabe vorliegt, gibt Kruse für alle drei Stockholmer Zeichnungen die Daten 1645–50 als wahrscheinlich, „doch die Möglichkeit nicht ganz ausgeschlossen, daß schon um 1640 entstanden." De Groot gibt für die ganze Gruppe 1635/36 an (Einleitung des Katalogs S. XXXIV). Schließlich datiert Lilienfeld die genannten Amsterdamer Frauen- und Kinderzeichnungen nach 1650.

Sollte es nun nicht ein Ausweg aus diesen Meinungsverschiedenheiten sein, sich der Erkenntnis zu öffnen, daß die Münchener Zeichnung 418 eine Spätkorrektur zu der kranken Frau der älteren Fassung enthält und also eine Doppeldatierung fordert? Dann würde man sagen, die Frau am Bettende ist, wie schon als Datum der Amsterdamer Blätter vorgeschlagen worden ist, nach 1650 zugefügt worden, also viel später als die Frau im Bett des gleichen Blattes zu datieren. Gleichzeitig mit der Frau am Fußende hat Rembrandt auch den Betthimmel und den Vorhang gezeichnet. Nun gewann das Blatt eine ganz neue, den dreißiger Jahren fremde Wirkung. Zuerst war es nicht

viel mehr als eine Figurenskizze; die Beobachtung der im Bett sitzenden Frau. In dem Augenblick, wo die zurückschiebende breite Gestalt im Vordergrund, der Rahmen von Betthimmel und Vorhang dazukam, entstand ein Bild mit räumlich entwickelter Darstellung[1]. Für die vorzügliche Gesamtwirkung des Blattes nimmt man die rationale Unkorrektheit in Kauf, daß die dem Beschauer nähere Figur weniger ausführlich gegeben ist als die entferntere, eine andeutend kurze Vordergrundbehandlung, für die es auch sonst nicht an Beispielen bei Rembrandt fehlt.

Diese Deutung einer Spätredaktion und Neugestaltung im Sinn der Bildwirkung ist doch weit einleuchtender als der Einwand, auf den man gefaßt sein muß. Es liegt nahe genug, der Annahme einer Spätkorrektur und Doppeldatierung durch die Betrachtung zu begegnen, die Sache sei sehr viel einfacher, der Wechsel der Feder genüge zur Erklärung der fälschlich vermeinten stilistischen Schwierigkeit. Also der Meister habe, als er um 1636 seine Zeichnung machte, sich erst einer spitzeren Feder bedient und dann für den Vordergrund und das übrige eine breitschmierende Feder und den Pinsel zu Hilfe genommen (die Figur vorn ist wohl nur mit dem Pinsel wie eine japanische Pinselzeichnung gemacht), alles aber in einem Zug gezeichnet. So und nicht anders liege die Sache. Ich glaube das nicht. Denn es gibt für dieses sehr natürliche Verfahren des Federwechsels und der Hinzunahme des Pinsels Beispiele der dreißiger Jahre, die ganz anders aussehen.



Abb. 42. Zeichnung: Ganymed. Katalog 241.

Wir vergleichen zu diesem Zweck die Dresdener Ganymedzeichnung (um 1635, Katalog 241 = Erste Reihe 136) und die Stockholmer Zeichnung der sogen. großen Judenbraut von 1635 (Katalog 1569 = Zweite Reihe 18 und Kruse IV 15), eine Studie für die Radierung B. 340, wie die Dresdener Zeichnung zu dem Gemälde der Dresdener Galerie gehört. Hier finden wir nun, vom Pinsel abgesehen, Teile, die mit feinerem Federstrich ausgeführt sind, neben anderen Teilen, die von einer breiteren Feder herrühren. Zur Ganymedzeich-

[1] In der Menge ähnlicher Gegenstände kommen bei Rembrandt sowohl Einzelbilder von im Bett liegenden Frauen als solche mit Gesellschaft am Bett vor.

nung sei zuerst die Katalogbeschreibung de Groots „unten links zwei entsetzt nachschauende Personen" dahin ergänzt, daß doch wohl die Eltern des entführten Kindes gemeint sind und daß der Vater mit der Armbrust nach dem Adler zu zielen scheint. Diese beiden eilig skizzierten Figuren am unteren Rand der Zeichnung sind reichlich anders behandelt als die Frau am Fußende des Bettes der Münchener Zeichnung 418. Ist bei der Münchener Gestalt Umriß- und Binnenform eine fertige, um nicht zu sagen abstrahierte und schematische, so gibt die Zeichnung der Eltern Ganymeds die charakteristische werdende, unfertige Umrißform mit mehr suchenden als sicheren, mehr andeutenden als sachlich entsprechenden Strichen. Die Andeutung hat manchmal nur Notizenwert für den Künstler, wofür die Kralle des Adlers, die das linke, horizontal gestreckte Kinderärmchen packt, besonders lehrreich ist. Es ist keine dem gemeinten Gegenstand ähnliche Form: die drei Striche statt der Kralle erinnern, daß für die Ausführung hier eine überschneidende Bewegung oder eine dunkle Farbe gemeint und notwendig ist. Dieses Notizenhafte wiederholen die korrigierenden Schnörkel der sogen. Judenbraut, die mit breiterer Feder ins Gewand hineingezeichnet sind. Im ductus sind diese nachträglichen Striche von den ersten, feineren, nicht verschieden. Aber sie wollen gar keine zeichnerische Bestimmtheit, keine natürliche Form vermitteln, sondern nehmen in ihrer scheinbaren Willkür die Helldunkelwellen der späteren Ausführung voraus. Jene Frau des Münchener Blattes ist aber mit sparsamen Mitteln, wenig Strichen, mit dem für die gewünschte kulissenhafte, fortschiebende Wirkung Notwendigsten bestritten. Diese Figur ist eine späte Zeichnung, über die noch



Abb. 45. Zeichnung einer sogen. Judenbraut. Katalog 1569.

sichtbaren Zeichenstriche der Bettdecke des früheren Teils des Blattes weggezeichnet.

Daß für die entsprechenden Amsterdamer Blätter von Frauen und Kindern die Spätzeit vorgeschlagen worden ist, wurde schon gesagt. Will man als chronologisches Hilfsmittel ein Modell feststellen, so ergibt sich nicht die geringste Schwierigkeit. Was erst die Wochenstube der Saskia mit dem kleinen Rombert oder einem anderen ihrer vier Kinder war, würde sich für die fünziger Jahre in der Kinderstube der Hendrickie (ihr Töchterchen



Abb. 44. Zeichnung: Gethsemane, Gefangennehmung. Katalog 1556.

Kornelia ist 1654 geboren. Über das Datum vgl. mein Buch über Rembrandt, 2. Ausg. 609 Anm. 1) als Modell wiederholt haben. Schließlich empfehle ich, die Münchener Vordergrundfigur neben das Stockholmer Blatt der Gefangennahme Jesu in Gethsemane zu legen (Katalog 1556 · Zweite Reihe 13 und Kruse II 1). Es ist die nämliche Art zu zeichnen wie bei den Soldaten, die mit ihren Waffen Christum bedrohen oder wie bei dem zuschlagenden Petrus. Das Stockholmer Blatt hat noch niemand in die dreißiger Jahre versetzt.

b) Die Zeichnung in Chatsworth: Sogenannter Salomo am Sterbebett Davids.

(Katalog 830 – Erste Reihe 51 und Rembrandtbibel zu S. 84.)

Die Zeichnung kann möglicherweise den letzten Akt der Palastintrigue darstellen, durch die der altersschwache König David vermocht wird, nach Bathsebas und des Propheten Nathan Willen statt Adonias den Salomon, Bathsebas Sohn, zum Nachfolger zu bestellen (Wellhausen, israel. und jüdische Geschichte S. 63 f.). Daß der hinter Salomon Kniende der Prophet sein könne, will mir nicht recht scheinen. Die Erfindung erinnert auffällig, sowohl gegenständlich wie in der Anordnung des Prachtbettes auf Säulen, an die Radierung des Hinscheidens der Maria B. 99 von 1639. Bei der so figurenreichen Darstellung des Marientodes fällt doch einigermaßen auf, wie wenig Rembrandt sein starkes Empfinden für den Gegensatz einer Lichtvision, die in irdisches Dunkel bricht, in den Dienst räumlicher Illusion stellt. Noch 1639. Eigentlich besitzt das Blatt keine starke Raumanregung, was auch die Meinung von Hamann in seinem Buch über Rembrandts Radierungen zu sein scheint. Genötigt, das Vor und Zurück deutlich zu machen, bedient sich der Meister noch sehr einfacher und bekannter Mittel. Er baut Sessel und große Bücher in den Vordergrund, läßt eine große Stange überschneidend emporhalten, setzt an einen Tisch mit breitgefalteter Decke eine dunkle Rückenfigur, Sachen und Figuren ohne gegenständliches oder physiognomisches Ablenkungsvermögen, die nichts weiter besorgen, als die Hauptszene zurückzudrängen. Bei den Landschaftsradierungen werden diese Rezepte noch 1645 angewendet; so spielt auf dem Landschaftsblatt Omval B. 209 der Weidenbaum vorn noch immer die Rolle des unsterblichen braunen Baumes, der als Maßstab für den Abstand der Ferne dient. Auf der Sixbrücke B. 208 ist es grundsätzlich nicht anders[1]. Vielleicht hat sich gleichwohl in der Übung des Landschaftszeichners die neue Methode des Meisters geschult, eine Raummodellierung ohne jene handwerksmäßige grobe und anfängerhaft handgreifliche Kulissentrennung, mit feineren Übergängen zu gewinnen. Rembrandts Zeichenstrich wird allmählich so nachgiebig ausdrucksempfindlich und ausdrucksreich, daß er im Wechsel leichten Druckes und leichter Abschwächung jeden Plan des sich vertiefenden Raumes unfehlbar gliedert und glaubhaft macht. Es ist wahrscheinlich, daß sich diese Errungenschaft von der Landschaft auf den Figurenstil übertragen hat (obwohl ein Beweis in diesem Punkt nicht leicht zu führen ist), und daß allmählich statt des in eine Schicht zusammengepreßten Aneinanderklebens der Hauptgruppe, wie das doch der Marientod von 1639 zeigt, ein luftiger Spielraum und der Schein der Verteilung auf eine tief geöffnete Bühne erzielt wird. Die neue Fähigkeit, mit dem Zeichenstrich allein zu modellieren, folgt als Raumdarstellungsmittel wohl zeitlich der Ge-

[1] Zu vergleichen auch das G. Flinck 1642 bezeichnete Blatt des Britischen Museums mit dem sehr großen Baum und der Fernsicht in Hinds neuem Katalog, Tafel 44.



Abb. 45. Tod der Maria. Radierung.

wöhnung nach, die Raumtäuschung durch Hell- und Dunkelgegensätze zu gewinnen, wie es bei Gemälden, Radierungen und den stark in Ton gesetzten gewaschenen Zeichnungen gleichmäßig vorkommt. Sobald die neue Raumverwirklichung gewonnen ist, kann der Ton, den der Pinsel zu geben pflegte, weggelassen und dennoch, lediglich durch die Empfindlichkeit des Einzelstriches, eine raumschaffende Modellierung erreicht werden.



Abb. 46. Zeichnung: Sterbeszene. Katalog 830.

Auf die allgemeine Raumgliederung angesehen, verrät der Marientod, wenn man die Anordnung des Bettes in die Bildfläche beobachtet, eine Art Unschlüssigkeit, die Parallelaufstellung des Bettes zur Fläche mit Schrägrichtung zu vertauschen. Die Betthimmeldecke der Langseite scheint nämlich weniger diagonal als die Untersatzstufen[1]. Dagegen ist die raumentwickelnde Schrägstellung des Bettes in der Zeichnung des sogen. sterbenden David in Chatsworth weit entschiedener herausgearbeitet. Eine noch weitere Ausbildung verrät der Kasseler Jakobssegen. Die Anordnung hat den Meister etwas gequält, wie die fraglosen Änderungen der Perspektive dieses Gemäldes erkennen lassen. Die räum-

[1] Die schweren perspektivischen Unstimmigkeiten des Marientodes (B 99) haben einer interessanten Vermutung Leben gegeben. Der schwedische Kollege Johnny Roosval konstruiert einen Voretat des Blattes (von dem freilich kein Probedruck vorhanden ist), der anders orientiert war. Ein ursprünglich anzunehmender normaler Aufriß sei, als das Bild, um eine mehr majestätische Wirkung zu erzielen, vergrößert wurde, durch nach links steigende Hebung der Grundlinie aus dem Lot gebracht worden. So sei u. a. die nach rechts überfallende Haltung der sitzenden Figur im Vordergrund zu erklären. Der Aufsatz von Roosval (in der schwedischen, bald eingegangenen Zeitschrift Arktos 1909 S. 111 ff. gedruckt) ist von erklärenden Rekonstruktionsabbildungen begleitet. Zur Sache will ich meine Meinung nicht verhehlen, daß alle Rationalisierungsversuche Gefahr laufen, an Rembrandts eigentümlichem Wesen vorbeizugehen.

liche Plastik der Zeichnung von Chatsworth beruhte aber, trotz der entschlosseneren Raumbildung mittels der Schräge des Bettes, in der Hauptsache auf dem Helldunkelton, den der Pinsel hergab, so daß das Blatt in den Bereich der allmählichen Ausgestaltung des sogen. Hundertguldenblattes rückt. Der de Grootsche Katalog datiert: um 1640. Wenn dennoch das Blatt eine weit stärkere Raumtäuschung gewinnt, als die im allgemeinen den zarten Mitteln seines Ausdrucks entspricht, so glaube ich, ist das das Verdienst einer zweiten und späteren Redaktion, die um Jahre von der ersten Niederschrift getrennt sein mag.



Abb. 47. Ausschnitt aus Abb. 46 in wirklicher Größe.

Hat man erst das Auge an solche Beobachtungen gewöhnt, so erscheint der Unterschied zwischen dem Willen und der Gestaltung, die mit dem Pinselton arbeiteten, und dem Willen und der Erkenntnis, die die spätere Fassung gab, stark, ja heftig. Die Federzüge, die den vorderen Eckpfosten des Bettes über den früheren, deutlich wahrnehmbaren Umrissen in die jetzige Gestalt brachten, sind, mit der Gesamthaltung des Blattes verglichen, einem ganz veränderten Raumgefühl entsprungen. Wahrscheinlich sind bei diesem Anlaß auch die beiden vorn knienden Figuren ein wenig übergangen worden. (Am Mantel des sogen. Nathan sind ältere Umrißlinien zu gewahren): sie sollten ein wenig mehr nach vorn geholt werden. Die entschiedenste Veränderung geht vom Bettpfosten aus. Am Untersatzteil des Pfostens bemerkt man als Simsabschluß die gerade verlaufende, früher gezeichnete Platte. Darüber ist ein heftig getriebener Schrägablauf gezeichnet worden, und ebenso ist der zarte, sich verjüngende Oberteil des Pfostens durch kräftige Spirallinien, die über der Einziehung am Schaft hinaufdrängen, verstärkt worden bis dahin, wo der Bettvorhang zurückgerafft und um die Säule geschlungen ist. Was bis dahin kraftlos linear und wenig räumlich weste und wirkte, ist durch die meisterhafte Veränderung und Verstärkung des vorderen Bettpfostens im Bild zu einer ganz neuen Wirkung gekommen. Luft, Weite, Tiefe sind eingezogen. Die nachträgliche Korrektur hat den gleichen Sinn und die gleiche reife Wirkung wie auf der Münchener Zeichnung 418 die Veränderung durch die hinzugezeichnete zweite Frau.

Wenn die Kritik festgestellt hat, daß Rembrandt gelegentlich Zeichnungen, die ihm mangelhaft erschienen, zerschnitt und mit der Verbesserung zusammenklebte, wofür es genug Beispiele gibt[1], ja daß Rembrandt ganze Geduldspiele

[1] de Groots Katalog, Einleitung S. XVIIIf. Hier ein Wort über den Fall Katalog 828 = Erste Reihe 77, Zeichnung in Chatsworth. Wer soll in dieser Sammlung von besonders vertrauenerweckender Herkunft außer

von Zeichnungen aus aneinandergestückten Papierschnitzeln sich nicht hat verdrießen lassen, so kann der so viel einfachere Fall, in dem nichts zerschnitten, sondern das Neue auf dem Weg überzeichnender Korrektur gestaltet wurde, keine Schwierigkeit machen. Unsere Annahme liegt doch sehr nahe, und man wird es selbstverständlich finden, wenn der Meister ältere Zeichnungen später frisch überging. Jedenfalls entscheidet diese Annahme über die Notwendigkeit, Doppeldatierungen festzustellen.

Indem ich davon absehe, die Beispiele für Doppeldatierung zu häufen und einstweilen lediglich die vorgetragenen Fälle einer sachverständigen Prüfung unterbreite, beschränke ich mich darauf, zu sagen, daß ich solche Fälle für sehr zahlreich halte, und gebe einer zusammenfassenden Bemerkung Raum.

Angesichts der mehr oder weniger apodiktischen Urteile reichlich subjektiver Art über die Grenzen der Echtheit und Zugehörigkeit der einem Meister zugeschriebenen Werke — wobei sich die Gesinnungen der Ausschließung und der Duldung schroff entgegentreten wie im Fall der Kritik der Radierungen Rembrandts, der Werke Leonardos und Giorgiones — begegnet unverkennbar auf vielen Seiten der Wunsch, die Stilkritik durch rein objektive Stützen zu ergänzen. Nun sind unsere eigenen, bislang vorgetragenen Beobachtungen zu gutem Teil stilkritischer Herkunft, und an ein Ausschalten dieser mächtigen Erkenntnisquelle kann nicht gedacht werden. Vielmehr ist fortwährend gesteigerte Beobachtung und zunehmende Schärfung des Blickes unser Hauptinstrument, das Dunkel zu lichten. Die verschiedenen Beweismittel, die mehr subjektiven und die objektiven zusammenarbeiten zu lassen und durch gegenseitige Hilfe die Eindringlichkeit des Beweises zu stärken, statt in der Zügellosigkeit der Kennerkritik die objektiven Merkmale gering zu werten, bleibt doch das Wünschenswerte.

Die Zeichnungen Rembrandts betreffend, könnte man daran denken, von Beständen, deren Herkunft wie die Sammlung in Chatsworth (die aus dem Besitz von Flinck stammt, dem Schüler Rembrandts) der Mischung und Verfälschung weniger ausgesetzt war, auszugehen. Die Sammlungen des 18. Jahrhunderts sind bereits weniger abgeschlossen gewesen und daher als Ganzes unzuverlässig. Die Stockholmer Sammlung, die auf Crozat, de Piles und Tessin zurückgeht, ist keineswegs einheitlich. Die kurpfälzische Sammlung in München ist eine unheimlich gemischte Gesellschaft. Auch W. von Bode hat sich neulich

dem Meister selber die Operation des Zerschneidens und Anflickens gemacht haben? De Groot bemerkt wohl treffend, die linke Hälfte sei Laban und Lea, die rechte ein Engel und der Rest eines Abraham. Das eine Stück um 1635, das andere um 1650. v. Seidlitz hat zu dem Blatt ein Fragezeichen gemacht und hält die rechte Hälfte für gleichen Ursprungs mit Katalog 149 Erste Reihe 8 und Lilienfeld, Berlin 141. Was sich nun Rembrandt bei der zusammengeklebten Zeichnung gedacht hat, welche biblische Szene er gemeint hat, kann ich nicht bestimmt sagen. Sicher ist in der vorliegenden Fassung eine gewisse Gleichgewichtsbildwirkung vorhanden, und der Rest der knienden Abrahamsfigur ist ein Stück der Tischdecke geworden und als solches ergänzt. Die Frau, die herangeführt wird, hat burgundische Tracht wie die Asnath des Kasseler Jakobssegens, was Herrn Schmidt Degener zu der bekannten Ableitung aus den berühmten Amsterdamer Bronzefiguren von J. de Gérines (um 1430) geführt hat.

zu dieser Frage ganz im Sinn eines Bemühens um Bevorzugung der ältesten Sammlungen geäußert (Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen 1915 Sp. 220f.).

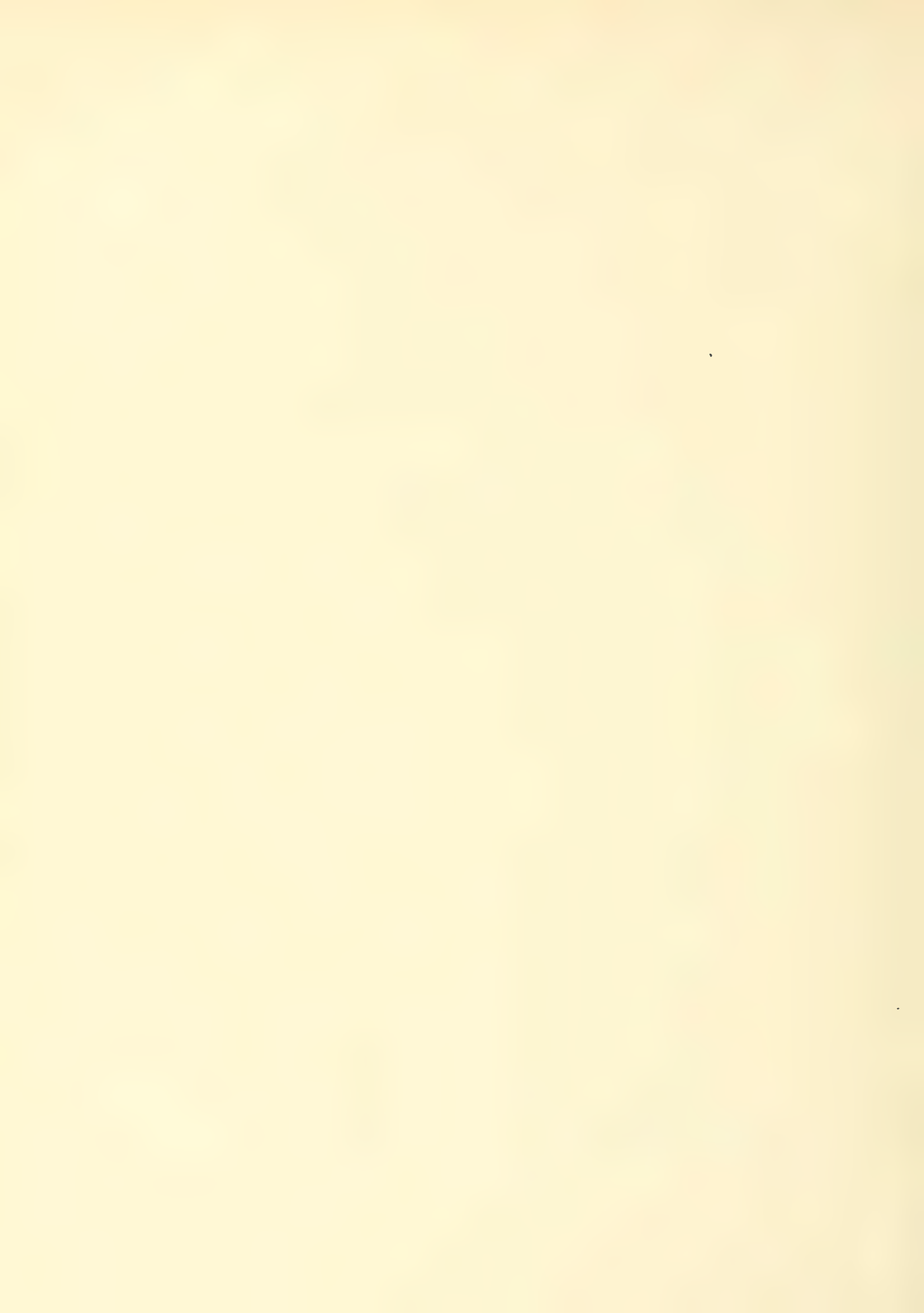
In diesem Zusammenhang sei die Aufmerksamkeit auf einen neueren Versuch gelenkt, sich aus der Willkür der Autoritätenkritik auf zuverlässigen Boden zu retten. Er betrifft Rembrandts Radierungen. Prof. Six in Amsterdam hat den ältesten Katalog der Radierungen, dessen Einteilung, seit Adam Bartsch sie übernommen hat, bis heute maßgebend geblieben ist, genauer studiert (Oud Holland 27, 1909, S. 65ff.). Dieser Katalog beruht in der Hauptsache auf den von dem französischen Kunsthändler und Liebhaber Gersaint vereinigten Blättern des Meisters und ist nach Gersaints Tod 1751 unter dem Titel Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt composé par feu M. Gersaint von anderer Hand herausgegeben worden. Das Verzeichnis ist nur von wenigen Stücken fremder Herkunft durchsetzt, und die Zutaten sind z. T., soweit sie aus der collection des estampes du Roi stammen, mit einem Stern gekennzeichnet. Gersaint hatte seine Sammlung von Jakobus Houbraken, und dieser sie aus der Familie Six. Daß diese Bestände bis auf Jan Six, den Zeitgenossen und Bekannten Rembrandts selber, zurückgehen, sagen die Herausgeber des Kataloges, Helle und Glomy, im Avertissement S. XIV. Eine Behauptung, die man gern durch Belege gestützt sähe. Denn man käme damit in die Zeit des Meisters selber hinauf. Nun hat Prof. Six beobachtet, daß in der Abteilung der Bildnisradierungen das Blatt des Bürgermeisters Six an *letzter* Stelle angeordnet ist, das Bildnis von Tholinx, der ein Schwager von Jan Six war, an *vorletzter* Stelle. Wäre dies der vermißte Beleg zu der Äußerung der französischen Herausgeber? Das eigene Bildnis und das des nahen Verwandten an den Schluß der Aufzählung der Bildnisse zu stellen, möchte man nur der Bescheidenheit dessen zutrauen, der die älteste Einteilung des Kataloges gemacht hat, und dieser möchte somit der Bürgermeister Jan Six selber sein. Einerlei, ob seine Bestände aus der Versteigerung des Rembrandtschen Kunstbesitzes oder aus langsamem Sammeln herrühren, wir hätten, indem wir die Gersaintsche Anordnung auf die des Jan Six zurückleiteten, einen höchst ansehnlichen und über alles Maß vertrauenswerten Stammbaum. Als Ergebnis dieses günstigen Vorurteils hat der genannte holländische Gelehrte gewagt, eine Reihe von Blättern, die sonst von der Kritik argwöhnisch verfolgt worden sind, als mögliche Frühwerke der Gnade und Beachtung wert zu empfehlen, eben weil sie in dem Verzeichnis von Gersaint aufgenommen sind und damit eine Bürgschaft gegen den Verdacht erhalten, als spätere Fälschungen eingeschmuggelt zu sein.

Diese Arbeit von Hrn. Prof. Six wäre also eine erste Probe der Methode, im Sinn der vorhin angeführten Empfehlung Bodes eine objektive Autorität zu gewinnen. Durch meinen eigenen Versuch, den Zusammenhang zwischen Zeich-

nungen und datierten Gemälden oder Radierungen aufs neue zu prüfen, und weiter, eigenhändige Korrekturen Rembrandts im Sinn einer Doppeldatierung zu bewerten, ist klargestellt, daß unsere Methodik verschärft werden muß, wenn sie helfen soll, der Einzelmeinung eine wissenschaftliche Grundlage zu geben. Auch Einwände gegen die Richtigkeit oder Sicherheit der Ergebnisse solcher Versuche dürfen nicht abschrecken, neue methodische Wege aufzusuchen und b e g r ü n d b a r e Kritik zu fordern.

Rembrandt und die Überlieferung der Kunst

Verhältnis zur Plastik



1. Die Heidelberger Urkunde über Bestellung und Ankauf von Gipsfiguren bei Rembrandt für kurpfälzische Rechnung 1658.

Für einen Künstler, dem im Unterschied von der hochitalienischen und von der antiken Kunst der menschliche Körper oder das Nackte als Kunstaufgabe so wenig genügte, der auf malerisch-farbigen Aufputz, Kleidung und Beiwesen so großes Gewicht legte wie Rembrandt, mußte das Sammeln von Werkstattkram, allerhand kunstreichem Gerät, Waffen, Trachten und Seltenheiten aller Art eine Leidenschaft werden. Seine Sammellust beförderte seine Kennerschaft und, einmal in Kunsthandel, Versteigerungswesen usw. hineingewöhnt, hat er unwillkürlich den Kunsthändler in sich fast als einen Milchbruder der eigenen Künstlerschaft mit aufgezogen. Seine Kunstsammlungen, wobei man die übrigen Sammlungen seines „Kabinettes“ einrechnen darf, wurden außerordentlich bedeutend. Indem er nun ebenso wie Albrecht Dürer seine eigenen Werke ohne Vermittlung verkaufte oder gelegentlich vertauschte, hat er daneben Kunstsachen lediglich des Weiterverkaufs wegen als Händler erworben. Aus dem Jahr 1638 ist eine Rechnung über seine Beteiligung an einer Versteigerung übrig (de Groot, Urkunden Nr. 56), wo er von Albrecht Dürers graphischem Werk neun Marienlebenbücher und Einzelstiche gleich in einem Dutzend von Exemplaren kauft, Kunstbücher und Stiche, die gewiß für seinen Kunsthandel erworben worden sind. Was Rembrandt damit tat, war nichts Auffälliges. Im Holland des 17. Jahrhunderts war Künstler und Kunsthändler nicht selten eine und dieselbe Person. Als Rembrandt zwanzig Jahre später in Konkurs kam, und seine ganze Habe, auch die Sammlungen, im Interesse der Gläubiger verkauft wurden, lag es nahe, seine weitere Lebensmöglichkeit geschäftlich zugleich auf seine Kunst und seine Kennerschaft im Kunsthandel zu gründen. Die sehr magere literarische Überlieferung von Rembrandt läßt, durch den veränderten Kunstgeschmack dem Künstler wie dem Menschen gleich mißgünstig, die kaufmännisch geldgierige Seite seines Lebens derart hervortreten, daß der Künstler vor dem händlermäßig gewinnsüchtigen Wesen des Kaufmanns zurücktritt. Baldinucci bringt die unkontrollierbare Erzählung, Rembrandt habe „in ganz Europa“ Abzüge seiner Radierungen um jeden Preis aufkaufen lassen, um den Lieb-

habern den Preis vorschreiben zu können. Wenn auch in diesem Bericht weniger ein Spekulantenwesen moderner Prägung als ein Beispiel des übersteigerten Selbstgefühls des Künstlers gezeichnet wird, dem kaum ein Preis für den Wert seiner Kunstschöpfungen zu genügen schien, so bleibt der Beleg für die Kenntnis und Ausnützung aller Geschäftsschliche und -künste bestehen. Während Rembrandts Verbindungen mit „ganz Europa" außer durch diese Aussage nicht wie bei Rubens anderweit zu beweisen waren, so ist dieser Lücke unseres Wissens durch neue urkundliche Funde abgeholfen worden. In dem fernen Sizilien besaß Rembrandt einen Verehrer in Don Antonio Ruffo, der ihm von 1652 bis in das Todesjahr Gemälde und Radierblätter abkaufte (vgl. o. S. 79 Anm. 1). Die Radierungen verbreiteten seinen Ruhm so schnell wie einst die Stiche Albrecht Dürers den ihres Meisters. Nun begegnet in der jetzt zu besprechenden Urkunde ein weiteres sicheres Zeugnis, daß sich der Umkreis des Geschäftes über Amsterdam hinaus tatsächlich ins Ausland erstreckte.

Die Heidelberger städtischen Sammlungen besitzen aus dem Erbe des Rechtsanwalts Albert Mays zwei sog. Kammermeisterbücher, d. h. Kassenbücher der kurpfälzischen Hoffinanzverwaltung für die Geschäftsjahre 1658 und 1661 (angefangen mit dem Tag cathedra Petri, Petri Stuhlfeier, 22. Februar), also aus der Regierungszeit des Kurfürsten Karl Ludwig, 1648—1680. Beim Durcharbeiten dieser beiden handschriftlichen Bände stieß Hr. Landgerichtsrat M. Huffschmid in Heidelberg (der einstweilen auch festgestellt hat, daß andere Bände der Reihe als diese beiden nicht nachweisbar erhalten sind) in dem Jahrgang 1658 auf folgende Stelle:

> Vor Unterschiedliche allerhand sachen auff Pfaltz befelch dieß Jahr durch nach und nach zaalt, alß
>
> 172 fl. 12 Cr. Vor die zu Amsterdam durch Henrich van der Burgk bestelt unnd erkaufften unterschiedliche Statuen von Gipswerck an Rynbrandt von Ryn zaalen lassen, Laut 2 Zettel Nris 1042 u. 1043 a. b.

Zehn Seiten später weitere Verrechnung von Kosten des gleichen Geschäfts:

> 128 fl. 35 Cr. Vor Fracht dessen zu Amsterdam durch den Mahler Henrich van der Borgk bestelten und erkaufften Gipswercks auß Holland bis Manheim, alß
>
> 69 fl. 20 Cr. Von Amsterdam biß Cölln, L(aut) Geheiß und Z(ettel) Nris 1206 und 1207.
>
> 40 fl. 30 Cr. von Cölln biß Maintz, L. Z. No. 1208.
>
> 13 fl. 30 Cr. von Maintz biß Manheim, L. Z. No. 1209 a et b.
>
> 5 fl. 15 Cr. von Manheim anhero, L. gl. No. 1210.

Diesen Fund hat Huffschmid in der Februarnummer 1911 der Mannheimer Geschichtsblätter (Spalte 45f.) mitgeteilt. Auf seine kurzen beigegebenen, in allen Punkten, bis auf eine Ausnahme, zutreffenden Erläuterungen kommen wir des weiteren zurück. Ich selber erfuhr, zum Sommer 1911 von Kiel nach Heidelberg berufen, von dem Fund sehr bald durch den Konservator der städtischen Sammlungen, Hrn. Karl Lohmeyer. Hier nun zunächst ein paar weitere Angaben zur Beurteilung der Fundstelle, wie ich sie durch eigene Vergleichung inzwischen festgestellt habe.

Die Bände haben ein Hochformat von 32 × 20 cm. Im Band für 1658 fehlt das Titelblatt; auch ist unmittelbar nach der Seite mit dem ersten Eintrag über das Geschäft mit Rembrandt (S. 262) ein Blatt ausgerissen. Das Kassenbuch des Churpfälzischen Kammermeisters trägt die Einnahmen und Ausgaben auf Grund der Einzelquittungen und Belege ein. Mehrere Posten sind gelegentlich zusammengefaßt, so bei dem Eintrag über Rembrandt sieben Posten, wovon die Spezifikation mit Auslagen für den Zwergen, den Churprintzen, für Gewehre an den Armaturhändler, für Bücher an den Buchführer, für Papier an Pfalz, weiter für Schermesser und Zeugwaren, an erster Stelle die Auslagen für Rembrandts Gipswerk bringt. Später folgen, wie erwähnt, die Kosten für die Spedition der Stücke von Holland bis Heidelberg, wodurch die Ware um fast 75% verteuert worden ist[1].

Den in beiden Einträgen des Buches genannten Vermittler, den Maler Henrich van der Borcht, hat schon Huffschmid richtig erkannt. Es gibt zwei des Namens; der ältere ist 1660 gestorben. Sie gehören in die sog. Frankenthaler Emigrantenkolonie. Des Glaubens wegen aus Niederland getrieben, haben sie in England und Deutschland Zuflucht gefunden, bis sie sich in der Pfalz, zumal unter Kurfürst Friedrich III., und anderen deutschen Gebieten im 16. Jahrhundert ansiedelten. In Hanau, Frankenthal, Frankfurt, Schönau bildeten sie geschlossene Niederlassungen. Sie waren eine Brücke nach Holland und England, und als Kurfürst Friedrich V. 1613 die stuartische Prinzessin heiratete, las man bei den Empfangsfeierlichkeiten in Frankenthal auf einem Triumphbogen den poetisch stark übertreibenden Vers:

Fluctibus Oceani divisa olim A n g l i a terris juncta P a l a t i n o creditur esse solo.

Die gedruckte und mit Kupfern geschmückte Beschreibung des Frankenthaler Empfangs zeigt unter den drei unterzeichnenden Künstlern der Widmung den Namen H. van der Borchts. Seine Beteiligung an dieser Festdekoration und Huldigung für den regierenden Landesfürsten läßt erwarten, daß seine Kunst auch in der Residenz gewürdigt wurde. In der Tat kommen die Namen des älteren wie des jüngeren van der Borcht im Katalog der Heidelberger Kunstsammlung auf dem Schloß, der für die Erbteilung 1685 aufgestellt worden ist, mehrfach vor (Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses III.). S. 204

[1] Die hohen Rheinzölle können schwerlich daran Schuld tragen, da sich die Reichsfürsten in der Regel gegenseitige Befreiung zugestanden.

eine italienische nackende Weibsperson, anno 74 durch den jungen Mahler van der Borcht aus Venedig anhero geschickt, könnte vielleicht ein italienisches Werk sein. S. 206, XVI., Zeile 16: Kurpfalz Carl in einem ungarischen Habit von Henrich van der Borcht gemalt (sicher vom jüngeren). S. 209, XXI, 1, der Hund Däxel per van der Borcht. S. 210, XXII, 20 ein Gemählde auf Kupfer mit Antiquitäten von H. v. d. Borcht. S. 212, XXIV, 1, ein alt Mannes Contrefait in einem gelben Habit (hinden mit den Buchstaben H. v. B.). Die Erwähnung des Stillebens mit Antiquitäten stimmt zu der aus älteren Quellen übernommenen Angabe Houbrakens über den älteren van der Borcht, er sei ein großer Kenner von „Raritäten und antiken Medaillen" gewesen, was ihn beim Grafen von Arundel in Gunst gebracht habe (Houbraken I, 115 und de Groot, Quellenstudien I, 235). Der Maler ist also, wie die Heidelberger Urkunde lehrt, auch als Kunsthandelsachverständiger von Kurpfalz in Anspruch genommen worden, wobei die englisch-holländischen Beziehungen zustatten kamen. Eine Kopie des Dyckschen Arundelbildnisses hing in der Schloßsammlung (S. 199). Über die Tätigkeit der zwei Niederländer für Arundel vgl. auch Horace Walpole, Anecdotes of painting in England, neue Ausgabe I, 294.

Einer dieser beiden van der Borcht[1] war es also, der 1658 das Geschäft mit Rembrandt vermittelte und die „unterschiedlichen Statuen von Gipswerck" besorgte. Fragt man zunächst den genannten Katalog von 1685, so ist die Auskunft dürftig. S. 212ff. unter Abteilung XXVI und XXVIII ist Plastik aufgeführt: „ahn Steinern Bildern" und nochmals mit Überschrift: contrefaiten und Bildwerk. Hier kommt Wachsplastik, Elfenbein, Holz, Metall, Stein vor. Einmal heißt es: ein sitzendes Weibsbild mit einem Kindskopff, ist von Gipps. Weiter ist mir keine Spur vorgekommen, die einen sicheren Anhalt gäbe, ob die von Rembrandt erworbenen Gipsstatuen Güsse nach antikem oder modernem Vorbild, ob es Schmuckstücke für die Wohnräume oder für die gedeckten Grotten waren.

Ein Mißverständnis der urkundlichen Angabe hat dazu geführt, bestimmte Gipswerke, die Rembrandt bis zum Konkurs besaß, in Heidelberg zu suchen und womöglich seine Abgüsse von römischen Kaiserbüsten als in das Heidelberger Schloß gewandert zu bezeichnen. Dieser Irrtum, der in der jüngsten Literatur über Rembrandt bereits von Holland bis Dänemark spukt, ist folgendermaßen entstanden. Der erste Herausgeber, M. Huffschmid, hat seiner Vermutung, daß die Gipse für den Kurfürsten Karl Ludwig aus Rembrandts Konkurs gekauft worden seien, die Bemerkung folgen lassen: „ob van der Borcht sich an den Zwangsvollstreckungen in das Vermögen Rembrandts beteiligte oder ob er die Statuen, die diesem etwa verblieben waren, oder erst nachträglich von ihm erworben wurden, freihändig erstand, ist nicht zu ersehen." Zum Unglück ist dieser vorsichtige Zusatz unbeachtet geblieben, als ein Auszug aus den Miszellen der Mannheimer Geschichtsblätter in die

[1] Plietzsch, Die Frankenthaler Maler, 1910, S. 17ff. Wurzbach, niederländisches Künstlerlexikon I, 139f. und darnach Thieme-Becker IV, 341f.

Leipziger Kunstchronik vom 31. März 1911 (Sp. 335: Rembrandtiana, gezeichnet H. Th. B. [wohl Bossert]) überging: Hieraus schöpften alle interessierten Forscher, die Statuen von Gipswerk seien aus der Konkursmasse erworben worden. Die weiter mitgeteilten Stellen der Urkunde hätten warnen können. Sie sind fraglos mißverstanden worden. Auch die Mitteilung, die E. W. Moes in die Zeitung Nieuwe Rotterdamsche Courant vom 6. Februar 1911, Abendblatt B (Seite 1, Sp. 2) gab, ist in den nämlichen Irrtum gefallen.

In beiden Heidelberger Einträgen des kurfürstlichen Kammermeisters kehrt die Angabe wieder, das Gipswerk sei zu Amsterdam bestellt und erkauft worden. Dazu heißt es im ersten, der Gegenwert sei an Rembrandt van Ryn bezahlt worden.

Welcher Widerspruch darin liegt, daß ein Gegenstand aus der Konkursmasse gekauft und an Rembrandt bezahlt worden wäre, hat keiner der Rembrandtforscher bemerkt. Nachdem der Bankerott erklärt und am 25. und 26. Juli 1656 das Inventar von Rembrandts Besitz in seinem Haus aufgenommen worden war, haben die Kommissare des städtischen Konkursamtes unter gleichem Datum einen Kurator der Masse in der Person des Notars Torquinius bestellt, der die Masse zum Besten der Gläubiger „administreren und beneficeren" sollte (Urkunden Nr. 170). Von da an war es ausgeschlossen, daß irgend ein Stück der Fahrnisse anders als durch den Kurator und die Beauftragten der Kommissare verkauft und an jemand anderen als an die Verwalter der Masse bezahlt wurde. Wir hören gelegentlich, daß von der Familie eines und das andere beiseite gebracht worden sei; daß das Gipsabgüsse gewesen, ist nicht allzu wahrscheinlich. Die Gipse lagen nach Ausweis der Inventare in der Masse. Diese Masse ist vom Dezember 1657 an an mehreren Terminen in dem dafür gewählten Amsterdamer Hotel Drouot, in der „Keijserskroon" versteigert worden[1]. Von Haus und Habe völlig entblößt, von Gläubigern verfolgt, die aus dem Ertrag der Konkursmasse nicht haben befriedigt werden können, mußte die Familie zeitig bedenken, ihr Dasein auf neu zu gewinnende Einkünfte zu gründen. Dies ist noch 1658, indem ein Kunsthandel angefangen wurde, geschehen, und zwar, wie wir gleich sehen werden, im Spätsommer oder Herbst. Die rechtsförmigen Akte über das neue Geschäft sind bis jetzt nicht bekannt geworden; dagegen ist die Urkunde des Notars Listingh vom 15. Dezember 1660 über eine wahrscheinliche Umformung des Geschäfts erhalten, und in deren Eingang heißt es ausdrücklich, voor langer als twee jaren sei das Geschäft gegründet worden (von Bredius und de Roever veröffentlicht in Oud Holland III, 100 = de Groot, Urkunden Nr. 233). Somit steht das vorhin genannte Datum 1658 fest, in das auch die Heidelberger Urkunde führt.

[1] In meinem Rembrandtbuch hatte ich den Irrtum nachgesprochen, daß sich die Rechnung der Kaiserkrone auf Rembrandts Verpflegung beziehe. Indes ist wahrscheinlich, daß er zunächst noch in seinem Haus wohnen blieb, und jedenfalls hat de Groot Recht, wenn er die Gasthofrechnung auf die Miete der Versteigerungssäle für die Fahrnisse bezieht. Urkunden Nr. 183 und 226.

Der Heidelberger Fund hat biographisch ein besonderes Interesse, das nun kurz darzulegen ist und uns vielleicht auf dem Weg der Hypothese zu einer neuen Erkenntnis bringen mag. Über den Kunsthandel, der den Vertrieb von Gemälden, sog. papierener Kunst (Stiche, Holzschnitte), rariteijten en alle ap- en dependentien van dien umfaßte, wurde 1660 notariell festgesetzt, daß Teilhaber der Firma, wenn man so sagen will, nur der Sohn Rembrandts, Titus van Ryn, und dessen Stiefmutter Hendrickie, Rembrandts Hausgenossin, sein sollten. Rembrandt selber war nicht Teilhaber, sondern als Gehilfe angestellt; obwohl sicherlich die Seele des Geschäfts, indem seine Kennerschaft und die Ausübung seiner Kunst die „Ware" lieferte, mit der die Firma arbeitete, zeichnete er nicht für die Firma mit seinem Namen als Gesellschafter, sondern wurde für seine Leistung lediglich alimentiert. Dieses auffallende Verfahren habe ich früher schon (in der 2. Ausg. meines Buches, S. 618f., 1. Ausg., S. 594f.), auf Grund einer eingehenden Erörterung der Rechtslage, bei der mir ein befreundeter Rechtsanwalt half, dahin erläutert, daß die Absicht der Beteiligten keine andere gewesen sein kann, als den schwer verschuldeten Künstler endgültig seinen Gläubigern zu entziehen. In dem Augenblick, wo Rembrandt für eigene Rechnung gewirkt hätte, war seine Kunst der Beschlagnahme durch unbefriedigte Gläubiger ausgesetzt; nur wenn seine Kunst der Firma, die ihn als Angestellten und als ihren Arbeiter rechtlich konstruierte, gehörte, konnte er, als dauernd zahlungsunfähig, vor seinen Gläubigern geschützt werden. Bis zu seinem Tod ist er somit insolvent geblieben, bis 1667, und noch darüber hinaus gehen die Versuche der Gläubiger, die nie erledigten „dubieusen und desperaten" Schulden des Künstlers einzutreiben (Bredius in Oud Holland 1910, 1ff.).

Im Gegensatz zu diesem Rechtszustand seiner Jahre von 1660—1667 und weiter erfahren wir aus der Heidelberger Urkunde die klare Tatsache, daß 1658 Kunstware von Rembrandt gekauft worden ist und an ihn bezahlt wird. Das ist ein Widerspruch zu der Lage, die durch den notariellen Akt vom Dezember 1660 geschaffen worden ist. Wir kennen aber den vorangegangenen Rechtsakt von 1658 nicht, mit welchem das Geschäft begründet wurde, und wissen bislang nicht, worin er sich von dem zweiten unterschieden hat. Es liegt nahe, anzunehmen, daß die Erfahrung von über zwei Jahren zu der Auskunft von 1660 geführt hat. Wenn 1658 von Heidelberg aus Gelder an Rembrandt selber bezahlt werden, so scheint das ein Licht auf den unbekannten Rechtscharakter der Geschäftsgründung des Rembrandtschen Kunsthandels von 1658 zu werfen. Wir mögen annehmen, daß dieses erste Geschäft die Firma des berühmten Namens, Rembrandts selber, trug. Als sich darnach herausstellte, daß der Verdienst des Geschäftes durch die Ansprüche aus unbeglichenen Forderungen an Rembrandt weggefressen wurde, ist nach einer Form des Geschäfts und einer Fassung der Firma gesucht worden, die vor den Gläubigern Schirm und Schutz gab. Ich glaube, daß mit dieser Annahme der interessante Widerspruch der Heidelberger Urkunde zu dem bekannten

Rechtszustand der sechziger Jahre aufgehoben wird. Der zweite Geschäftsvertrag beruhte somit auf den Erfahrungen, die die Familie Rembrandts mit der bisherigen Firma gemacht hatte. Man pflegt die Vorkehrungen, womit die Fehler des ersten Vertrags vermieden werden sollten, im geschäftlichen Leben eine Schiebung zu nennen, und solche Schiebungen sind unanständig. Menschlich mag man es begreiflich, vielleicht rührend, finden, daß die Familie alles tat, um den Künstler zu sichern, und denkt man an die Reihe großer und uns unentbehrlicher Werke dieser Jahre, so ist der Kunstfreund geneigt, freizusprechen. Dennoch muß in diesen Schiebungen die Ursache liegen, die die Tatsache erklärt, daß der alte Rembrandt ein einsamer, von allen früheren Gönnern verlassener, von allen guten Verbindungen abgeschnittener Mann ward. Die Six, Tulp, Cocq rührten sich nicht mehr. Der Hauptgläubiger Rembrandts ist letztlich um seine Forderung geprellt worden; er hat nichts erhalten. Die Kniffe, die Rembrandts Lebensmöglichkeit gerettet haben, aber seine Gläubiger um ihren Anspruch zu gutem Teil betrogen, müssen es in einer Geschäftsstadt wie Amsterdam Rembrandt unmöglich gemacht haben, sein soziales Ansehen zu behaupten. Der Künstler wurde vom Menschen getrennt[1].

[1] Zur näheren Kenntnis der Rechts- und Vermögenslage Rembrandts verweise ich nochmals auf den S. 9 Anm. 2 ausgesprochenen Wunsch. Ein holländischer Jurist, der sich auch im Recht des 17. Jahrhunderts auskennt, sollte diese Dinge bearbeiten und aufklären. Die Rechtslage Rembrandts ist auch nach 1660 keineswegs ohne weiteres durchsichtig. Wenn er für die „Firma" arbeitete, waren seine Malereien als Vermögenswerte vor Inanspruchnahme der Gläubiger gesichert. Aber Rembrandt war nicht juristisch entmündigt. Wenn von dritter Seite Bilder von ihm bestellt wurden, wie die Wardeine der Tuchmacher oder Einzelbildnisse oder die antik etikettierten Halbfiguren für Don Antonio Ruffo oder die Civilis-Historie, so fielen solche Werke nicht unter den Schutz der notariellen Sicherung vom Dezember 1660. Rembrandt konnte über solche bestellten Werke vermögensrechtlich verfügen und die von ihm außerhalb der Firma erzielten Honorare zum Gegenstand geschäftlicher Verpflichtungen machen. Der Vertrag mit Ludick beweist das klar.

2. Rembrandt und der Gipskopf. Verhältnis zur Akademie, zur antiken und italienischen Kunst.

Nach den Auseinandersetzungen des vorigen Abschnitts ist klar, daß das für kurfürstliche Rechnung in Amsterdam gekaufte „Gipswerk" nicht aus der Versteigerung von Rembrandts Kunstsammlungen stammt, also mit den Gipsabgüssen, die sein Inventar von 1656 nennt, nicht in Beziehung gebracht werden kann, sondern aus Rembrandts neuem Kunsthandel für Heidelberg erworben worden ist. Aus diesem Ankauf wird bestätigt, daß der Kunstbedarf damals neben den edleren Stoffen der Bildnerei in Wachs, Holz, Porzellan, Bronze, Stein auch nach Gipsgüssen verlangte. Soweit Figürliches gewünscht war, geben zahlreiche Abbildungen von Innenräumen Belege für die Art der Aufstellung von Skulpturen, bei denen der Gipsguß wohl oft genug den wertvolleren Stoff ersetzte. Ausnahmsweise war der Gips lediglich Modell für kostbarere Güsse. So bestellte die französische Regierung bei Poussin in Rom Gipsabgüsse, um sie in Paris in Bronze nachgießen zu lassen. Schon 1540 haben im Auftrag König Franz I. die beiden Bologneser Primaticcio und Vignola Gipshohlformen nach berühmten römischen Antiken nach Frankreich gebracht. In 133 Kisten kamen sie zu Wasser die Seine herauf. Fontainebleau wird ein zweites Rom, schrieb damals Vasari. Das Gipsabgießen, insbesondere an der Sitte der Totenmasken entwickelt, läßt sich in das Altertum hinauf nachweisen. Plinius rühmt es als Erfindung der sikyonischen Schule; Vasari nennt es eine Erfindung des Verrocchio, sicher unrichtig, da es auch für das Mittelalter nicht an Beispielen fehlt, von den alten Stucknachbildungen nach Donatellos Muttergottesbildern nicht zu reden. Was aber die Verwendung des Stucks für dekorative Zwecke in Verbindung mit der Baukunst anlangt, so reicht die Geschichte der Stuckdekoration vom Schmuck antiker Wände und Decken und vom Mittelalter weiter in die Neuzeit und Gegenwart. Neben den Abgüssen und Wiederholungen spielt die frei erfindende Stuckplastik in Figur und Ornament zu allen Zeiten eine sehr große Rolle in Wand- und Decken-, ja Fassadenschmuck. Alles zusammen hatte Poussin in seinem Plan für die große Galerie des Louvre zu vereinigen gedacht: Abgüsse von der Trajanssäule, der trajanischen Reliefs vom Konstantinsbogen, angebracht zwischen gemalten Graubildern von Herkulestaten und dekorativen Stuckplastiken

(Bellori im Leben Poussins, S. 278ff.). Die berühmte Galerie Franz I. in Fontainebleau sollte in ein klassizistisch Farbloses und Kühles übersetzt werden.

Demnach ist nicht notwendig an Abgüsse nach Antiken zu denken, wenn der Kurfürst von der Pfalz bei Rembrandt „unterschiedliche Statuen von Gipswerk" bestellt. Man bildete Antikes wie Modernes in Gips. In Rembrandts Besitz befand sich bis 1656 eine Totenmaske Moritzens von Oranien samt der zugehörigen Hohlform, und noch 1711 wird im Amsterdamer Kunsthandel ein Mohrenkopf genannt, den Rembrandt nach dem Leben abgeformt haben sollte (de Groot, Urkunden Nr. 391). Der Handel mit Gipskunst gehörte wohl zu den ap- en dependentien von Raritäten, die der Geschäftsvertrag der Firma Titus van Ryn und Genossen erwähnt.

Indessen spielen neben Abgüssen moderner Werke die nach der Antike damals eine besonders große Rolle. Rubens bekam wohl von Duquesnoy „gessi" von zwei Putten einer Inschrifttafel nebst Modellen von einem Grabwerk in der Kirche der Anima[1]: Das Hauptinteresse ging aber auf die antiken Bildwerke, die häufig in kleinerem Maßstab nachmodelliert und so verkleinert abgegossen wurden. Rubens hatte ein eigenes Verfahren des Abgießens erfunden (mouler à la façon de M. Rubens, Peiresc, 1633, 14. Febr. im Brief an Guillemin; Tamizey de Larroque, Lettres de Peiresc V 119ff.). Die Briefwechsel der Liebhaber der Antike im 17. Jahrhundert sind voller Erwähnungen von Gipsabgüssen.

Seit dem 16. Jahrhundert verbreitet sich die Kenntnis antiker Bildwerke, die teils künstlerisch, teils kulturgeschichtlich interessierten, durch Stiche und Zeichnungen. Die Skizzenbücher des Martin van Heemskerk sind berühmt. Aus dem Raphael-Raimondischen Betrieb kamen Stiche nach berühmten Bildwerken der Alten, und römische Kunstverleger wie Salamanca, Lafreri, der sog. Speculumverlag, die de Rossi pflegten die Stichnachbildungen der antiken Plastik als besonderes Fach, indem sie alte Platten immer wieder abzogen und dazu neue beschafften. Gipsabgüsse verbreiteten sich ergänzend daneben, als Ersatz für die kostbaren Marmororiginale. Waren sie von Laien, Gelehrten, Humanisten, Philologen gesucht[2], um wieviel mehr von Künstlern. Denn nicht jeder war in der Lage, wie Rubens, der von dem englischen Gesandten im Haag, Carleton, dessen Antikensammlung im Umtausch gegen eigene Gemälde erwarb (die Liste dieser Antiken bei Sainsbury, Original unpublished papers illustr. of the life of Rubens 1859, S. 302). Der Wunsch, antike Bildwerke zu kennen, Nachbildungen zu besitzen, nahm zu, je mehr die Kunst in das Gleis der Akademie einlenkte. Um die holländische Malerei, die sich gleich der spanischen des 17. Jahrhunderts stolz und frei gehalten hatte, stiegen die Fluten der akademischen Gewässer empor. Indes Vasari als treuer Schüler und Gesinnungsgenosse die Kunst seiner Meister beschrieb und ihren Ruhm

[1] Correspondance de Rubens, VI 271.

[2] Über die ältesten Gipsmuseen in Italien seit Ende des 15. Jahrhunderts einige Hinweise bei J. von Schlosser, Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, 122f.

kündete, hat ein tragisches Geschick die Geschichte der holländischen Malerei von einem Akademiker von reinstem Wasser zu Anfang des 18. Jahrhunderts schreiben lassen. Dies war Arnold Houbraken, ein Hauptprediger für den Erziehungswert des akademischen Gipskopfes.

Die Kritik, die Arnold Houbraken in seiner Geschichte der holländischen Malerei an dem „großen Rembrandt" übt, ist wesentlich von pädagogischen Überlegungen bestimmt. Als Akademiker, als Mann der Regeln und Rezepte, der auf den Pariser Rationalismus schwört, hält er das Beispiel des Rembrandtschen Genius für verhängnisvoll (de groote schouburgh der nederlantsche konstschilders 1718 I, 263 u. 266. In seinem Urkundenbuch hat de Groot die Hauptstelle ausgelassen). Selber Künstler genug, um zu wissen, daß Rembrandt einzigartig ist, findet er doch, sein Beispiel verderbe die Jugend. Er bekämpft seinen Naturalismus (als wenn Rembrandt nichts weiter als der Naturalist wäre), seine mangelhafte Bildung (so wie Houbraken das versteht), die mangelhafte Auswahl oder Wahllosigkeit in Vorlagen und Modellen. Das will sagen, daß er nicht verstanden, die Naturgegebenheit der Auslese des „Schönen" zu unterwerfen. „Hier leit de knoop", das ist der Hauptpunkt, ruft er aus, daß man den Geschmack des Schönen in sich ausbilde und verbreite: „het schoonste uit het schoone te konnen verkiezen", durch Sieben, Filtrieren, Wählen aus trübem Rohstoff der Natur das Schöne auszumitteln, und für diesen Dogmatismus kann er sich mit Recht auf seinen Genossen van Mander berufen, der hundert Jahre früher das Dogma der antik-italienischen Kunst und sein Eindringen in Niederland als Heil und Licht begrüßt hatte. Weil aber nach dieser akademischen Lehre die Aufgabe der Kunst das Schöne ist, und der Katechismus der „wahren Kunst" auf die Gebote dieses Soll und Muß eingestellt ist, so darf die Natur nur mit Maß und Vorsicht genossen werden. Nicht als sollte das Studium der Natur überhaupt verboten werden: aber fruchten kann ein solches Studium erst, wenn die richtige Vorerziehung dem Schüler die nötigen Scheuleder aufgesetzt und ihm die richtige Kunst soweit eingelöffelt hat, daß er ein gesundes Mißtrauen gegen die Naturwirklichkeit besitzt. Durch das Studium der schönen Antike und der Italiener soll der Blick geläutert, d. h. die Brille aufgesetzt werden, durch die allein die Natur richtig gesehen werden kann, um sie in Kunst zu verwandeln. In der Aufdringlichkeit seiner trivialen Sprichwörterweisheit, mit der Houbraken seine Leser ödet, schließt er diese Mahnrede: men moet beslagen ten ys komen, d. h. der Beschlag der Schuhe, der vor dem Ausgleiten auf dem Eis schützt, ist das vorbereitende akademische Studium. Es gliedert sich in drei Teile.

1. Der Schüler kann sich nicht genug daran gewöhnen, schöne italienische und andere Stiche und Zeichnungen nachzuzeichnen. 2. Er kann sich nicht genug befleißigen, Gipsabgüsse nach den schönsten Antiken und Entwürfe berühmter Meister abzuzeichnen, um zu lernen, das Schöne vom Gemeinen zu unterscheiden. 3. Er muß Anatomie studieren, um das Muskelspiel der menschlichen Gestalt zu verstehen. Alle diese Pädagogik ist der Widerspruch

gegen die Kunst Rembrandts. Kunst wird nur durch Kunst erzogen, nicht durch Natur. Kunst ist schöne Nacktheit. Rembrandts Kunst, die dem Akt nur eine verschwindende Rolle zugibt, die den „schönen" Akt überhaupt nicht kennt und das Nacktstudium nicht über den Leisten des antik-italienischen Schönheitsstils schlägt, sondern als Gestaltung eines beliebigen Naturgegebenen wirklichkeitsgemäß betreibt, ist die Verleugnung der akademischen Lehre. Vollends das Studium der Anatomie, wie sollte es grundlegende Wichtigkeit für Rembrandts Kunst haben, die dem nackten Körper wenig Raum gibt, die fast ausschließlich Gewandkunst ist und all ihren Zauber in der farbig-malerischen Durchbildung von Kleidertracht und Gerät entfaltet? Was sollte die Virtuosität des Muskelspiels einer Kunst, die weiß, daß ein bekleideter Körper sich anders trägt und bewegt als ein nackter, und deren Studium in der Hauptsache vom bedeckten Körper und der Absichtslosigkeit seiner in Freiheit beobachteten Haltung ausgeht? Houbraken hat von Schülern Rembrandts gehört, wie er ganze Tage mit dem Besinnen und Anordnen von Einzelheiten der Kleidung für seine Malereien zugebracht habe. „Aber was das Nackte anlangt, da hat er nicht viel Federlesens gemacht. Hände hat er nicht schön gemacht; er hat sie gern in Schatten getaucht, und hat er sie einmal sorgfältig ausgeführt, so waren es gewiß runzlige Greisenhände. Gar von seinen Frauenakten, — sonst der herrlichste Gegenstand der Pinselkunst —, der höchsten Aufgabe der Künstler von altersher, ist es besser, zu schweigen." Ein anderer Kritiker weiß zu sagen: Rembrandt war nicht geartet, aus dem Natürlichen das Schöne zu wählen; den Geschmack der Antike besaß er nicht. Seine eigene Äußerung sei gewesen: die Natur als Lehrmeisterin bestehe aus den sichtbaren, geschaffenen, nicht aus „idealisierten" Dingen, und von den alten Waffen, Kleidern, Gerät und mannigfachen Kopfbedeckungen, die er besaß, pflegte er zu sagen: das seien *seine* Antiken.

Indessen fand die akademische Predigt hörende Ohren. Bei dem Fortsetzer Houbrakens, van Gool, wird Adrian van der Werff als Held der Kunst des neuen Jahrhunderts verkündet. Diese Theorie und Weisheit war natürlich nicht neu; nur war sie über den Geschmack an der großen holländischen Kunst Herr geworden. Die Maler aber, die in Italien gelebt und studiert hatten, waren selbstverständlich längst durch die Antiken- und Gipsklasse gegangen, je nach Anlage mit größerem oder geringerem Schaden. Es gibt Bilder, die uns diesen Betrieb kennen lehren. Michel Sweert hat eine Werkstatt gemalt, wo fleißig nach Gipsköpfen und -rümpfen, nach Aktmodell, nach einem Junokopf gezeichnet wird (von W. Martin in Oud Holland 1907, S. 148 abgebildet). Ein Künstlerbildnis von Schalken zeigt neben Staffelei und Palette die Statuette der medizäischen Venus aufgestellt (Städelsches Institut, Frankfurt, Nr. 226) usw. Auch ist es nicht schwer, solcher Gipsstilleben auf damaligen Gemälden mehr zusammenzustellen.

Würde nach der Heftigkeit der akademischen Angriffe und Kritiken jemand erwarten, Rembrandt trage in allen Stücken das entgegengesetzte Vorzeichen,

es habe bei ihm keinen Gipskopf gegeben, keine italienische Vorlage, keinen Abguß nach der Antike, so würde er sich täuschen. Schon Rembrandts Zeitgenossen wußten von seinen Sammlungen fremder Kunst, zumal den großen Beständen schöner italienischer Kupferstiche und Zeichnungen in seinem Haus. Dies richtig zu würdigen, fordert einige Feststellungen und Überlegungen.

Von den „unterschiedlichen Statuen von Gipswerk", die Rembrandt als Kunsthändler nach Heidelberg lieferte, kann man sich nach dem, was er selber in seiner Wohnung vor 1656 aufgestellt hatte, eine Vorstellung bilden. Da fand sich antikes und modernes Gipswerk. Z. B. Gefäße mit nackten Figuren von Adam van Vianen; von dem gleichen ein Bad der Diana. Auf der Rechnung über Ankäufe auf einer Versteigerung von Raritäten und Kunstsachen 1637 (Urkunden Nr. 51) steht ein von Rembrandt erworbener Simson aus Gips. Er besaß einen Laokoon, Büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen, Philosophen- und Dichterköpfe wie Homer, Sokrates, Aristoteles, einen Brutuskopf. Zu diesem kleinen Abgußmuseum muß der Besitz an Kupferstichen nach der Antike gerechnet werden, deren es italienische wie holländische gab. Über bildnismäßige, als Gemälde verschollene Darstellungen Rembrandts von antiken Poeten und Philosophen, die denen des Velazquez, dessen Äsop und Menipp, verwandt sind, hat einmal Prof. Six in Oud Holland XV, 1897 gehandelt. Es werden Bestellungen eines für die Antike interessierten Sammlers gewesen sein. Für die späte Zeit (1652–63) steht es urkundlich fest, daß Rembrandt einen Aristoteles, Alexander den Großen und Homer in Halbfiguren im Auftrag eines italienischen Sammlers, nicht aus freien Stücken, gemalt hat. Der Homer wenigstens ist, wenn auch an den Rändern verstümmelt, in dem herrlichen Stück, das Herrn Dr. Bredius gehört, sicher erhalten.

Von diesen Antikenbeständen, auf die wir nochmals zu sprechen kommen, sind als eigentliche L e h r m i t t e l die Gipsabgüsse zu scheiden, die als Zeichenvorlagen für die Schüler von altersher in der Werkstatt gebraucht werden. Man benutzte sie in Italien[1] ebenso wie in Holland. Auf einem Stich van Vliets aus der Reihe der Darstellungen der Gewerbe (B 32, bei Rovinski, élèves de Rembrandt, abgebildet), sieht man diese Gebrauchsstücke einer Bildhauerwerkstatt, Hände und Füße in Gipsguß, an der Wand hängen. Es war in der Malerwerkstatt, und auch bei Rembrandt, nicht anders. Sein Inventar von 1656 gibt unter den Nummern 178, 187, 316, 317 an: acht Stück Gipse nach der Natur gegossen, groß, eine große Zahl Hände und Köpfe; noch einmal 17 Hände und Arme, zwei vollkommen nackte Figuren. Von der Totenmaske des Prinzen Moritz und dem Mohrenkopf war schon die Rede. Für den Schulunterricht kommen diese Gipse zu mehrfachen Zwecken in Verwendung, zumal in der Amsterdamer Frühzeit des Künstlers, wo die Menge

[1] Wie immer lehrreiche Nachweisungen bei J. v. Schlosser, Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses 31, 1913 14; auch die Studie über Wachsbildnisse, ebenda 29, 1910 11. W. Martin in seiner Leidener Dissertation über Gerhard Dou, 1901, S. 21 das Zitat aus Hoogstraten und S. 122.

der Schüler so groß war, daß aus diesem Schulbetrieb allerhand Anekdoten von der Überlieferung festgehalten worden sind. Teils bedeutete das Zeichnen nach Gipsformen Geldersparnis, wo es das bezahlte lebendige Modell ersetzen konnte, teils war es für den Anfänger das Leichtere. Denn das Gipsmodell hält still und erlaubt der Geduld des Zeichners, sich an der Naturwiederholung die ruhende Form einzuprägen. Schließlich kam als ein Hauptstudium der Lichteffekt in verdunkeltem Raum mit künstlichem Licht hinzu. Das Studium der Licht- und Schattengegensätze in dieser besonderen Grellheit war aus der italienischen Naturalistenschule ererbt; erst allmählich hat Rembrandt sein besonderes Helldunkel aus dieser Überlieferung herausgearbeitet. Für die Wirkung der Gegensätze und ihre Steigerung zum Unheimlichen ist ein weißer Stoff, wie man an Menzels Malerei der beleuchteten Gipsmodelle sehen mag, besonders dankbar. Diese Art, den Lichteffekt mit Zeichnen und Tuschen nachzuahmen, hat eine Radierung Rembrandts, das Malerbild B 130, festgehalten. Es ist Nacht oder Nacht gemacht, eine Kerze angezündet. Der Gipskopf ist so aufgestellt, daß das Licht in der Höhe seiner Stirn auftrifft, die unteren Wangenteile sich im Schatten runden, und der Hals im Kopfschatten liegt. Die Büste ist durch einen Aufbau von einem Folianten mit einem Kissen darüber in die gewünschte Höhe gebracht. Auf einem Gemälde von B. Keihl, einem Schüler Rembrandts, sieht man den Gipsrumpf eines Körpers, von künstlichem Licht beleuchtet (Königl. Galerie, Kopenhagen, Nr. 170 b). Für sämtliche genannten Zwecke hatte das Gipsmodell zu dienen. Eine Zeichnung Rembrandts der dreißiger Jahre (Katalog 807 = dritte Reihe 35) zeigt einen Maler vor seiner Staffelei; an der einen Wand eine lebensgroße Büste und eine kleine Sitzfigur.

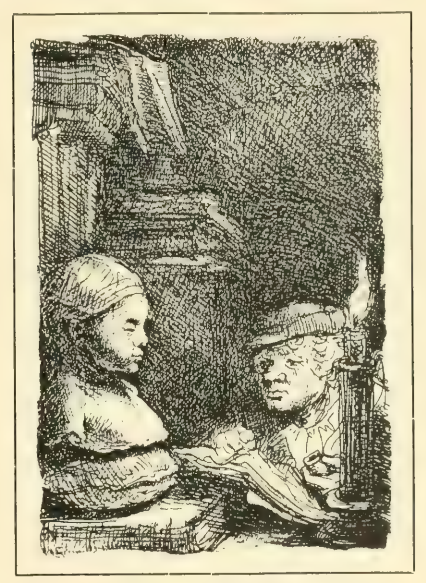


Abb. 48. Zeichner und Gipsbüste. Radierung.

Der Gipskopf oder Abgüsse anderer Körperteile sind in diesen Fällen etwas ganz anderes als die klassisch geformten Modelle, in denen Houbraken und Lairesse das Heil der Kunst fanden. Es sind Naturformen. Betrachten wir nochmals jenen Gipskopf, den der Maler auf dem Radierblatt B 130 bei Kerzenlicht abzeichnet: er ist kein klassisches Modell, auch nicht etwa der

Tonentwurf eines Bildhauers, sondern, wie die geschlossenen Augen der Büste erkennen lassen, ein Abguß nach der Natur selber.

Jene anderen Gipsabgüsse, die antiken wie die modernen, die Rembrandt sozusagen nicht als Lehrer, sondern als Künstler besaß, machen keine Ausnahme in seinem Verhalten, sich an die Natur zu schließen und die schematische Antike abzulehnen. Jedes Jahrhundert pflegt sich zur Antike anders zu stellen, und im 17. Jahrhundert, als Bernini die Pariser Akademiker im Kult der Antike



Abb. 49. Rembrandt: Homer. Haag.

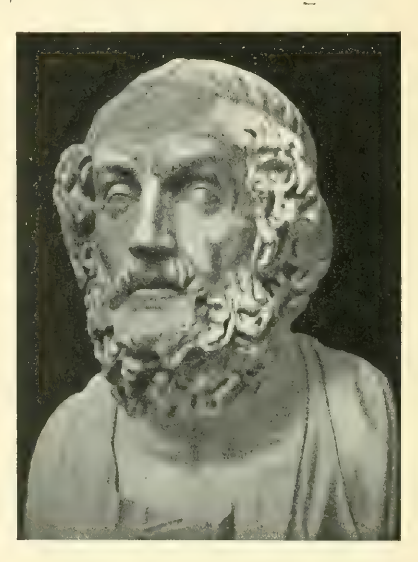


Abb. 50. Antike Homerbüste. Neapel.

mahnend bestärkte, selber aber Bernini blieb, war die Winckelmannsche und neuhumanistische Antike noch nicht erfunden. Die Abgüsse nach Antiken, die Rembrandt besaß, haben keine griechischen Profile, wie sie uns aus der Kunst der Empire- und Thorwaldsenzeit angrinsen. Es waren hellenistische und römische, späte Schöpfungen. Rembrandt, der jene zuvor angeführte spöttische Äußerung getan, die alten Kleider und malerischen Stoffe seien seine Antiken, mochte diese Abgüsse mit Humor und Zustimmung als Zeugnisse begrüßen, daß es der Antike selber angefangen, vor ihrer Klassizität zu grauen; daß er sie nicht als Muster, sondern als eine Art Anweisung betrachtete, das, was in ihnen angedeutet war, voll herauszuwickeln, beweisen seine Übertreibungen, um nicht zu sagen Travestierungen antiker Originale schlagend. Das echte Bildnis des Tiberius, das er in einer antiken Büste besaß, hat ihn nicht gehindert,

seinem Tiberius auf der großen Ecce homo-Radierung B 77, genau wie Velazquez seinem Gott Mars tat, einen Schnauzbart ins Gesicht zu geben. Die Doppelherme auf der Radierung der Schlacht von Aktium B 111, die einen Januskopf oder vielleicht die gemeinsame Herrschaft des Augustus und Antonius vorstellen soll, sieht wahrhaftig nicht nach Antike aus. Für Rembrandts Zeichnung einer römischen Kaiserbüste, etwa Trajans (Katalog 1149, Turin, Königl. Bibliothek, abgebildet z. B. von Six in Oud Holland XV, 1897, S. 7 und Schmidt-Degener, Bredius-Festschrift, Taf. 7), hat man als Vorlage eine moderne Kaiserbüste des 17. Jahrhunderts vermutet. Immerhin kann ihm ein Abguß nach der Antike Anregung gegeben haben, den er durch den Zwang seiner Natur realistisch modernisierte. Über das Kultbild der Göttin Juno auf der Jason- und Medearadierung B 112, deren eckig aufgestützter linker Arm wenig genug antike Linienmelodie singt, mögen die Humanisten die Köpfe geschüttelt haben (vgl. Abb. 9 S. 32). Die steinernen Portalplastiken, Allegorien von Justitia und Fortitudo, an dem Pilatuspalast der Radierung B 76 (Christ und Barabbas dem Volk vorgestellt) zeigen ein ganz anderes Lebensgefühl als das der Antike. Nimmt man das Gemälde im Louvre, Venus und Amor hinzu, so wird man geneigt, Rembrandts Darstellungen antiker Götter und Menschen alles zuzutrauen und jeden Gedanken an antikischen Stil, Linienausdruck, klassisches Gewand zu verbannen. So halten Rembrandtforscher wie Valentiner für denkbar, daß auf dem nach Amerika verkauften sog. Ariost- oder Tassobild, das einen vornehmen Mann mit flacher schirmartig breiter Kopfbedeckung, mit unendlich faltigen gepufften Ärmeln und quer über die Brust gezogener Goldkette darstellt, der seine Hand nachdenklich auf eine Büste Homers legt, nicht ein moderner Dichter, sondern Virgil gemeint sein könne, der sein Vorbild betrachtet. Andere bedenken sich; selbst Rembrandt möchte Virgil etwas römischer



Abb. 51. Zeichnung: Nathan und David. Ehemalige Sammlung Haden.

dargestellt haben. Aber solche Bedenken sind nicht am Platz. Der vornehme Herr, der seine Hand auf den Marmorkopf Homers legt, ist zwar nicht Virgil, aber wahrscheinlich, wie neuentdeckte Urkunden nahelegen, Aristoteles. Daß ein antiker Philosoph als „Kavalier wie andere Kavaliere" angezogen aus Rembrandts Werkstatt kam, ist ein drastischer Beweis für das undogmatische Verhalten des Künstlers zur Antike. (Hoogewerff in Oud Holland 35, 1917, 129 ff.). Schließlich der Brediussche Homer im Haag. Mit der antiken Büste verglichen, die ihn doch wohl angeregt hat, erscheint er reichlich semitisiert. Eine Art Kaftan mit hellem Gebetsstreifen ist ihm angezogen. Wäre nicht jene Homerbüste des sog. Ariostbildes, oder die Zeichnung im Sixschen Pandoraalbum, die den rhapsodierenden Homer im Kreis mehrerer Zuhörer, dabei ein nachschreibender Jüngling, darstellt, man möchte fragen, was denn den Haager Homer von einem Rembrandtschen Rabbiner oder Propheten mit beigegebenem Schüler unterscheidet. Man vergleiche etwa den bärtigen Greisenkopf der Berliner Zeichnung Nathan und David (Katalog 34 = Erste Reihe 194 und Lilienfeld 18) oder besser den Kopf Nathans auf der Zeichnung der ehemaligen Sammlung Seymour Haden (nicht im Katalog. Erste Reihe 144). Statt des Stirn- und Haarreifes ein über den Kopf gezogenes Gewand. Es ist das wissende, erfahrungsreiche, sorgenbeschwerte, nicht könnende, aber mahnende Alter. Der Haager „Homer" mit dem vorgedrückten Körper, dem Zug von Ängstlichkeit, Leiden und Druck, weicht recht sehr von dem begeisterten und erregten Gesicht nacheilenden Ausdruck des Homerkopfes der Antike ab, auch von dem Unterschied der nichts fixierenden, pupillenlosen Augen der Plastik abgesehen. In der Vorlesung, die ich bei Jakob Burckhardt 1882 über antike Kunst gehört habe, sagte er von diesem Homerkopf (laut meiner Niederschrift): „Es war reines Postulat und gehört zum besten der griechischen Kunst. Vielleicht nahm man einen Rhapsodentypus, nachsinnend, mit gefurchter Stirn. Die Augen sind hintergearbeitet. Der Ausdruck von höchstem Adel, Herzensgüte und inneren Frieden atmend." Im Cicerone lautet das gedruckte Urteil: „Ich gestehe, daß mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Skulptur gibt, als daß sie diese Züge erraten und dargestellt hat. Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung, und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden genießen!" Die Ähnlichkeit des Rembrandtschen Gemäldes mit der Neapeler Büste kann ich wirklich nicht „frappant" finden. Im Gegenteil. Zu dem, was vorhin über den Charakter und Ausdruck des Gemäldes bemerkt wurde, gilt noch, daß in diesem Spätstil die Wirkung weit stärker im bildmäßigen Zusammenhang von Farbe und Lichtern als im physiognomischen Ausdruck ruht, der regelmäßig zu einem allgemeinen verstumpft wird. Nur der ungewöhnliche Fall, daß die Augen aufgerissen sind und der Mund geöffnet, gibt eine erhöhte Lebhaftigkeit. Es noch einmal zu wiederholen: hier ist nichts Musisches, sondern etwas Alttestamentliches. Auch dem Urteil eines Archäologen, Prof. Six, ist nicht ent-

gangen, daß eine starke Umstimmung und etwas Unantikes vorliegt[1]. Und sollte man im Ernst glauben, daß ein Künstler, der wie Rembrandt „suratische" Miniaturen (wie man in Holland die persisch-indischen Erzeugnisse nannte) abzeichnete, ostasiatische Figuren nachradierte (B 273 und Inventar Nr. 155), dem der Ohrmuschelstil der Goldschmiede trotz der „Unreinheit seiner Linie", eben weil er überhaupt keine „Linie" hatte, sondern reflexempfindliches Auf- und-Nieder von gleißender Metallfläche, so wohl gefiel, sollte man glauben, daß Rembrandt das uns Wesentliche des antiken plastischen Stils geschätzt hätte? Sicher schätzte er die Abgüsse nach der Antike, die er besaß. Der Kopf eines Homer, Vitellius, Laokoon, des sog. Seneca, konnte nicht anders als ihn fesseln. So wie er in jungen Jahren sein eigenes Gesicht zu allerhand Fratzen verwandelt hatte, lachend, erschreckt, mit gesträubtem Haar, um hinter die Geheimnisse des physiognomischen Spiels zu kommen, so waren diese Abgüsse für ihn erstaunliche physiognomische Leistungen, Ausdrucksköpfe, wie man das nennt, aber alles eher als Gipsköpfe im Sinn von Houbrakens Akademismus.

Angesichts der nicht wenigen antiken Stoffe und Personen, die in Rembrandts Kunst begegnen, ist schon von Prof. Six (in dem mehrerwähnten Aufsatz in Oud Holland XV, 1897) die Meinung geäußert worden, es sei Rembrandts Kenntnis des Altertums doch viel größer gewesen, als man gemeinhin annehme. Auf diesen Gedanken ist später Valentiner eingegangen und hat in einem lehrreichen Aufsatz: Rembrandt auf der Lateinschule (Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 27, 1906, 118ff., wiederholt mit Weglassung der Anmerkungen in desselben Verfassers Buch: Aus der niederländischen Kunst, 1914, 92ff.) den Schulsack untersucht, den der Künstler in siebenklassigem Gymnasialunterricht, wozu vielleicht noch ein Jahr Universität hinzukam, mitbekommen haben möge, ehe er das alles hinter sich ließ und zur Enttäuschung seiner Eltern Maler wurde. Aus dieser Bildungsgrundlage erkläre sich die Vertrautheit des Malers mit der Menge antiker Stoffe, die ihm aus Ovid, Livius, Cicero, Valerius Maximus, Homer bekannt waren, und da sich Rembrandt wie in seinen Bibelillustrationen auch in heidnischer Mythologie und Historie getreu dem literarischen Text anschmiege, so dürfe daraus geschlossen werden, er habe nicht nur auf der Schulbank die alten Autoren gelernt, vielmehr möge er sie auch in späteren Jahren wieder hervorgeholt und gelesen haben.

Nun wäre es zu allgemein, darauf den Einwand zu machen, Voltaire z. B. sei Jesuitenschüler gewesen und darum doch Voltaire geworden. Jedenfalls beweist die klare Aussage des Rembrandtschen Stils, daß er, mag man sich seinen Schulsack leicht oder schwer, antik oder biblisch bepackt, vorstellen, keineswegs klassisch, auch nur im Sinn des mittleren Goethe und

[1] Vielleicht darf erinnert werden, daß zu der Zeit, als Rembrandts Gemälde entstand, der Abguß der Homerbüste nicht mehr im Besitz des Meisters war. 1656 erscheint er in der Konkursmasse.

des Humanismus, wurde. Indessen ist hier der Anlaß, vor dem Irrtum zu warnen, als sei Rembrandts „Gymnasialbildung" allein imstand, seine Beherrschung des antiken Stoffgebietes begreiflich zu machen. Der gebildeten Welt des 17. Jahrhunderts, deren Profanbildung doch mit von der Renaissance kam, waren die alten Fabeln völlig vertraut. Man sah sie an jeder Zierfläche eines Fachwerkhauses, auf jedem Möbel abgebildet. Die Verwandlungen des Ovid waren ein Unterhaltungsbuch weitester Verbreitung bei Männern und Frauen (ein paar bezeichnende Beispiele in meinem Buch über Rembrandt, 2. Ausgabe, S. 413); sie sind, wer weiß wie oft, mit schönen Kupfern begleitet, in Übersetzungen gedruckt worden. Daß diese Illustratoren die Lateinschule durchgemacht und ein Untersekundazeugnis gehabt hätten, wird niemand glauben. Es war schon bei Raphael so, daß die Auftraggeber durch Theologen und Humanisten die Programme der Bilder aufstellen ließen und vorschrieben. Der heidnischen Sinnlichkeit von Hannibal Carraccis Farnesischer Galerie lag ein Stramin zugrunde, den ein päpstlicher Monsignore gefertigt, und den er mit ähnlichen Deutungskünsten des allegorisch-stoischen Zeughauses geistlich-philosophisch rechtmäßig und rechtgläubig gemacht hatte, wie man schon im 12. Jahrhundert den Ovid den Nonnen von Tegernsee zurechtgelegt und erlaubt hatte. Latein und Lateinschule sind völlig unnötig, um eine Vertrautheit mit alten Fabeln und Historien zu erklären. Es gab eine wirksame vermittelnde, gern gelesene Übersetzungsliteratur. Da war die berühmte Acerra philologica des Rostocker Professors der Poesie, des gelehrten Mediziners Peter Lauremberg, 1635 zuerst erschienen[1]. Hinter lateinischem Titel (acerra heißt: Weihrauchkästlein) enthielt das hochdeutsch geschriebene Buch viermal hundert Erzählungen, Anekdoten der heidnischen Mythologie und Geschichte mit angefügter Moral, dazu medizinische Betrachtungen, Naturgeschichtliches, um mit alten Physiologusfabeln aufzuräumen, und buntes Allerlei aus der Bibel wie die Frage, ob Jesus auf der Hochzeit zu Kana das Wasser in weißen oder roten Wein verwandelt habe. Dieses Buch hat viele Geschlechter unterhalten und belehrt. In Goethes Wilhelm Meister, im 6. Kapitel des achten Buches der Lehrjahre, berichtet der lustige Friedrich, der mit Zitaten aus der alten Fabelwelt um sich wirft, wie er zu all der Gelehrsamkeit gekommen. Mit der tugendhaft gewordenen Philine hat er sich in einem alten Schloß eingemietet, das eine zwar kompendiöse, aber ausgesuchte Bibliothek enthält, und nun lesen sie sich vor: aus einer Bibel in folio, zwei Bänden Theatrum Europaeum, der Acerra philologica und Gryphii Schriften. Daß Rembrandt Laurembergs Acerra benützt hat, kann man nicht beweisen, aber es ist möglich; auch gab es nicht nur das eine Buch dieser volkstümlichen Gattung. Wenn von Valentiner angemerkt worden ist, für Geschichten wie Jupiter und Antiope, Belisar, die Rembrandt behandelt hat, könne er die lateinischen Vorlagen nicht nachweisen: in

[1] Dieses Datum, nach dem ich anderwärts vergeblich gesucht hatte, verdanke ich freundlicher Auskunft des Hrn. Oberbibliothekars Dr. Kohlfeld in Rostock. Diese erste Ausgabe war auf zweimal hundert Historien beschränkt.

Laurembergs Acerra stehen sie (und sicher in vielen ähnlichen Quellen). Auch liegt mir eine holländische Übersetzung der acerra in einer sehr handlich kleinen Leidener Ausgabe von 1656, im schönsten Frakturdruck, Anmerkungen und Zitate in Antiquakleindruck gesetzt, vor. Fragen, wie Rembrandt als Schöpfer des Hundertguldenblattes und so vieler ergreifender Bibelstoffe innerlich zu den heidnischen Geschichten stand, tut man besser, nicht zu stellen. Auch in ihm bestritten sich Geist und Fleisch. Uns mag das Zeugnis seiner Kunst innerhalb ihrer Grenzen genügen. Und da kann kein Zweifel sein, daß er dem Stil der Antike die epische Distanz genommen, daß er die Geschichten von Medea, Philemon und Baucis, von Diana und Callisto, Lukrezia, Proserpina und Mucius Scävola in die vertrauliche Nähe seiner poetischen Genreauffassung gezogen hat. Indem Rembrandts Behandlung der Antike Schönheit und Pathos der antiken Überlieferung abstreift, hat er das Wesentliche ihrer Form zerstört. Eine Antike ohne „Schönheit" ist eben keine Antike mehr im geläufigen und klassischen Sinn. Auf das Gegenständliche, den Stoff, beschränkt war für Rembrandt die antike Überlieferung eine form- und geistentseelte Hyle, die er zu neuer, veränderter Form- und Kunstauferstehung hat wieder beleben können.

Nicht ganz ist damit die Frage nach Rembrandts Verhältnis zur italienischen Überlieferung erledigt. Diese Frage ist nicht einfach, obwohl Rembrandts Verhalten allen Zeiten seit Rembrandt bis zu seiner Wiederentdeckung nach dem Klassizismus des anfangenden neunzehnten Jahrhunderts viel klarer und zweifelloser schien, als die jüngere Forschung von heute Wort haben will. Von Houbraken und de Piles bis auf Goethe ist nur eine Stimme, daß das Wesentliche an Rembrandt seine Unabhängigkeit von der Überlieferung sei (die Zeugnisse Goethes und Houbrakens habe ich eingehender in meinem größeren Buch in dem Kapitel: Veränderung der Kompositionsweise, 2. Ausg. S. 449 ff. angeführt und erklärt). Bald wird diese Unabhängigkeit Ketzerei genannt, bald wird sie ohne dogmatische Zensur festgestellt, bald als Äußerung einer unbewußt großen und auf sich gestellten Natur, bald als bewußtes Andersseinwollen gedeutet: Neuheit und Selbständigkeit scheinen allen Beurteilern zuerst aufzufallen und den bleibenden Unterschied zu begründen. In dem Kreis um Courbet in Paris hieß Rembrandt der Luther der Malerei, und Burger-Thoré stellte symbolisch die zwei großen R gegeneinander, in Raphael und Rembrandt die zwei abgekehrten Halbkugeln einer alten und seiner neuen Kunstwelt entdeckend. Nach all dieser Übereinstimmung, die gelegentlich künstlermäßig zugespitzt oder etwas rhetorisch-antithetisch formuliert war, in der Sache selber aber begründet und einwandfrei schien, war meine Überraschung nicht klein, als mein Buch über Rembrandt, das zu dieser Sache, die keine Streitfrage mehr schien, längst Ausgesprochenes wiederholte und die geltende Meinung nur auf tiefere historisch-wissenschaftliche Grundlagen stellte, Widerspruch und Gereiztheit hervorrief, als sei diese Auffassung Rembrandts als eines „Revolutionärs" neu.

Da es eine bekannte Wahrheit ist, daß kein Meister vom Himmel fällt, so könnte man es mit Berufung auf Goethes humoristische Verse über die Leugner der Originalität auf sich beruhen lassen, wenn es jemandes Geschmack und Bedürfnis wäre, zu beweisen, daß jedes Kind Eltern gehabt hat. Indessen haben zwei Umstände zu unseren Zeiten die Neigung verstärkt, die schöpferische Ausschließlichkeit in Kunst und Geschichte zu bestreiten: einmal die materialistische Geschichtsphilosophie mit ihren kollektivistischen, antipersonalen Grundanschauungen, mit ihrem kausalen Entwicklungsbegriff, den die starke, unauflösbare Persönlichkeit stört, indes sich die Mittelmäßigkeiten dem Schema fügen usw., sodann unsere Museumskultur, deren gütige Toleranz ihre Sonne über alle Schulen und Völker strahlen läßt, und somit den Relativismus und Eklektizismus verbreitet und großzieht. Es handelt sich um Tatsachen, nicht um Anklagen. Eine Tatsache ist gleichfalls, daß der herrische Zug starker Künstlerpersönlichkeiten freundnachbarliche Anpassung ausschließt.

Nun hat Rembrandt Raphael und Michelangelo, Tizian und die Venezianer in Stichen von Mark Anton und anderen gesammelt, geschätzt und teuer bezahlt. Die Spuren dieser italienischen Kunst in Rembrandts Werk aufzusuchen, haben sich neuere Forschungen auf verschiedenen Seiten bemüht, von denen ich die folgenden nenne: W. R. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, 1905, 64 ff. (hier auch die ältere Literatur); H. Voß, Rembrandt und Tizian (Repertorium für Kunstwissenschaft 28, 1905, 156 ff.); Niels Restorff, Rembrandtiana (Repertorium 30, 1907, 375 ff. und 31, 1908, 159 ff.); Fritz Saxl, Zur Herleitung der Kunst Rembrandts (Mitteilungen der Gesellsch. für vervielfält. Kunst. Beilage der Graphischen Künste, Jahrg. 33, 1910, S. 41 ff.); Jan Veth, Rembrandt und die italienische Kunst (Oud Holland 1915, 1 ff.); N. Beets, Über Rembrandt und Tempesta (Bredius-Festschrift, 1915, 1 ff.). Die Verfasser dieser Aufsätze schätzen die Tragweite ihrer Beobachtungen verschieden ein. Sie stellen — und in manchen Fällen mit Sicherheit — fest, daß Rembrandt Figurenmotive, Kontraposte, Überschneidungen, Verkürzungen, Kompositionsmotive, Hintergründe italienischen Vorlagen entnommen habe und nennen das nach de Groots Vorgang Entlehnungen. Da solche „Entlehnungen" kaum stattgefunden haben, ohne bei ihrer Umbildung den sichtbaren Rembrandtschen Stempel zu erhalten, habe ich in ähnlichen Untersuchungen vorgeschlagen, um „jede ethische Bewertung des Verhältnisses im Sinn einer Abhängigkeit und Beeinflussung auszuschalten, nur ein allgemeines Kausalitätsverhältnis in Betracht zu ziehen" und daher lieber den Ausdruck: Anregung zu wählen"[1]. An dem Wesen von Rembrandts Lebenswerk gemessen, finden die einen, daß Entdeckungen der bezeichneten Art „Bagatellen" seien, oder daß Raphael und Rembrandt trotz nachgewiesener „Entlehnungen" vollkommene Gegen-

[1] Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 1916, Heft 4: C. Neumann und W. Fraenger, drei merkwürdige künstlerische Anregungen bei Runge, Manet, Goya.

füßler bleiben, daß der eine Götter, der andere Kainskinder gebildet, und daß die nordische Gefühlsumwandlung eine vollständige sei. Im Gegensatz dazu kann man lesen, Rembrandt habe die Kunstüberlieferung ebensosehr erfüllt (!) wie aufgelöst. Schließlich: es sei durch das Sammlerinteresse, das Rembrandt zum Vorläufer heutiger Museumskultur mache, und durch die nachgewiesenen Entlehnungen die Auffassung widerlegt, welche Rembrandt bewußt von italienischer Art sich abwenden lasse und ihn zum Vertreter eines angeblich (!) nordischen Kunstideals mache; von einer bewußt oppositionellen Stellung gegen Renaissancekunst und -kultur, wie sie C. Neumanns Darstellung nahelege, könne bei Rembrandt keine Rede sein.

Hierauf ist zu sagen, daß die Auffassung eines bewußten Anderssein-wollens als die Italiener von einem Zeitgenossen des Rembrandtischen Jahrhunderts, von keinem anderen als von Houbraken stammt, der, in übertreibender Schärfe gewisse polemische, antiitalienische Züge des jungen Rembrandt verallgemeinernd, ihn mit Kaiser Tiberius vergleicht, der, um jede Vergleichung mit seinem Vorgänger, Kaiser Augustus, abzuschneiden, grundsätzlich jede Gelegenheit zum Vergleichen vermieden habe (I, 273). Ich halte nun dafür, daß wenn das Anderssein feststeht, die Frage des Andersseinwollens, des Grades von Bewußtheit und Unbewußtheit, schwer zu bestimmen und nicht einmal besonders wichtig ist. Insofern aber hinter diesem Streit Parteimeinungen versteckt liegen, so wäre hier nicht der Ort, solch tiefgreifende Überzeugungsgegensätze, wie sie in aller Schärfe bestehen, auszutragen. Wenn die einen meinen, den großen nordischen Künstlern, die eine in sich gefestigte Individualität besaßen, habe „die Bekanntschaft mit der italienischen Kunst, der nun einmal die Strenge und Gesetzmäßigkeit der Formen von Natur zu eigen ist, nie geschadet", ja nur diese Kenntnis italienischer Kunst beruhige und mäßige die überschwengliche Phantasie und Willkür nordischer Kunst, so ist für Köpfe mit anderen Voraussetzungen und Erlebnissen dieser Glaube ein Aberglaube und lang fortgeschleppter Irrtum. Für solche Köpfe und Gemüter enthüllen Dürers vier Apostel in München eine Tragödie, und das italienische Beruhigungspulver will ihnen nicht als ein Heilmittel, sondern als ein Zersetzungsstoff erscheinen. Einstweilen sind das Parteigegensätze. Sollte aber jemand im Ernst glauben, Rembrandt habe das italienische Kunstgesetz „erfüllt", so möge er uns belehren, was für ein Unterschied zwischen Rubens und Rembrandt übrig bleibt, ohne daß Wörter und Begriffe völlig ihren Sinn verlieren. Rubens hat das Heroenideal der Renaissance ausgestaltet, Rembrandt bildete, wie einer der Entlehnungsforscher selber sagt, Kainskinder. Der Götter und Heroen sind wenige, und sie tragen das gleiche Siegerantlitz; der Kainskinder sind viele, und ihre Kämpfergestalten tragen unendlich wechselnde Haltung und Züge. Zwischen einer Kunst, die das Typisch-Gesetzmäßige sucht, und einer Kunst, die das Einmalige, unendlich Mannigfaltige sucht, ist ein Wesensunterschied, den keine Worte überbrücken. Goethe nannte die Fähigkeit, die ganze Welt sich anzueignen und neuzuschaffen: Phantasie für die Wahrheit des Realen. Als

de Piles am Ende des 17. Jahrhunderts über Rembrandt schrieb, sagte er so: Den Geschmack Raphaels oder den der Antike könne man bei ihm nicht finden, keine poetischen Gedanken und keine elegante Zeichnung; man finde nur alles das, was „le naturel de son pays, conçu par une vive imagination, est capable de produire." Was er vom akademischen Standpunkt als erstaunliche Leistung des Genius an einem vermeintlich beschränkten und armen Stoff bezeichnet, ist nach Goethes Ausdruck: „Phantasie für die Wahrheit des Realen", Wesen und Reichtum der modernen Kunst.

3. Fortsetzung. Rembrandt und die Plastik. Rembrandt und Michelangelo.

Alles Suchen und Entdecken von Einzelanregungen und untergeordneten, in die zwingende Sonderart Rembrandts um- und eingeschmolzenen Überlieferungsbrocken berührt nur den Rand seines Bereiches und reicht ihm kaum bis an die Knöchel. Es ist Niederjagd[1]. Dennoch liegt hier ein Problem in Rembrandts Kunst, das man versuchen darf, wenigstens zu erkennen.

Rembrandt, der im fast ausschließlichen Sinn Maler war und so sehr, daß auch seine auf Schwarz und Weiß beschränkte Graphik das Gegenteil eines zeichnerisch-plastischen Stils ist und vielfach den Eindruck der Farbigkeit macht, hat sich doch für Werke der Bildhauerkunst lebhaft bemüht und muß die künstlerischen Sonderaufgaben und -lösungen der Plastik zeitweise fast mit Leidenschaft verfolgt haben. Von der Sammlung seiner Gipsabgüsse und vielleicht von Originalen gibt das Inventar von 1656 Kunde. Es erwähnt aber noch mehr: zwei Bücher mit Statuen, die Rembrandt „nach dem Leben" gezeichnet habe (oder sollten das Aktzeichnungen sein?), und ein Buch mit Kupferstichen nach Statuen (die Nummern 261. 262. 226). Daß Rembrandt mit Goldschmieden verkehrt und Werke der Kleinplastik geliebt hat, ist bekannt. Über sein Interesse am Ohrmuschelgeschmack habe ich mich früher geäußert. Daneben gab es im Amsterdam des 17. Jahrhunderts bildhauerischen Betrieb, wovon die Grabmäler der Kirchen wie zumal die Ausschmückung des Rathauses zeugen, besonders auch eine umfängliche mit der Architektur verbundene, dekorative Plastik, von der die sogen. „Giebelstücke", Reliefs mit meist genreartigen Gegenständen, übrig sind. Mit Bildhauern wird Rembrandt in Verkehr gestanden sein. Den Entwurf eines Bildhauerbildnisses hat eine Zeichnung der fünfziger Jahre festgehalten (Rotterdam, Katalog 1357 = Dritte Reihe 79). Mit dem Schurzfell

[1] Goethe, der als Mensch und Künstler von der Auseinandersetzung zwischen Persönlichkeit und Welt einiges erlebt hatte und just darüber ein Hauptwerk: Dichtung und Wahrheit, geschrieben hat, spricht sich als hoher Sechziger über den Fall des bildenden Künstlers in seinem Aufsatz über die Sammlung Boisserée (Kunst und Altertum am Rhein und Main. Werke, Weimarer Ausgabe 34, 1, 187 ff.) deutlich aus. Der Anfang der Stelle lautet: überhaupt ist es nur ein schwacher Behelf, wenn man bei Würdigung außerordentlicher Talente voreilig auszumitteln denkt, woher sie allenfalls ihre Vorzüge genommen. Am Schluß heißt es über Rembrandt: er habe das höchste Künstlertalent betätigt, wozu ihm Stoff und Anlaß in der unmittelbarsten Umgebung genügten, ohne daß er je die mindeste Kenntnis genommen, ob jemals Griechen und Römer in der Welt gewesen.

bekleidet sitzt der Mann, nachdenklich den aufgestützten Arm an das Kinn gelehnt, an einem Tisch, auf dem zwei Büsten stehen. Die eine Büste trägt hohen Kopfschmuck, den man für einen japanischen Helm erklärt hat. Es könnte auch burgundische Tracht mit herabfallender Binde sein.

Zu all diesen Zeugnissen von Rembrandts Umgang mit Bildhauern und Bildhauerei kommt aber, unsere Neugier anstachelnd, die Tatsache, daß er eine Sammlung Stiche nach Werken des Michelangelo sein eigen nannte (Inventar 230), wozu sich die weitere Angabe (345) gesellt, er habe eine Kinderdarstellung von Michelangelo besessen. Ob es ein Gemälde (aus dem Schulkreis?) oder ein plastisches Werk war, ist nicht angegeben. Nun findet sich unter Rembrandts Radierungen ein frühes Blatt eines ruhenden Amor B. 132, das in der Regel als Schularbeit angesehen, kürzlich aber von Six mit dem Zeugnis möglicher Echtheit versehen worden ist (gestützt durch die Vergleichung mit B. 204, Danaë und Jupiter). Valentiner hat (S. 74) den ansprechenden Gedanken geäußert, daß die Radierung durch jenen Besitz eines Michelangelo angeregt sein könne. In diesem Fall müßte das Sammlungsstück sehr früh in Rembrandts Hände gekommen sein. Außer diesem möglichen Fall der Berührung und Entlehnung von Michelangelo durch einen „Rembrandtschüler" hat Valentiner (73ff.) keine Anklänge beigebracht. Dagegen glaubt Niels Restorff (Repertorium 31, 1908, 165) einiges derart bemerkt zu haben. Weniger auf Einzelanregungen gespannt als auf das Gesamtverhältnis gerichtet, fragen wir erstaunt, ob denn zwei Pole sich berühren können, nicht nur die scharfe Entgegensetzung italischer und nordischer Kunst, sondern das ausgesprochenste plastische mit dem verkörperten malerischen Vermögen. Um alles gern hätten wir Rembrandt über die Schulter sehen mögen, wenn er die Stiche nach Michelangelo betrachtete. Was wollte Rembrandt von der Plastik und was von Michelangelo?

Der Naturalismus von Rembrandts Frühzeit, wie er sich in oft gereiztem Widerspruch zu italienischer Stilisierung und auch zu Rubens' kompositionellem Vortrag immer neu entzündet, wie er sich in den Bettler- und jüdischen Gestalten ausspricht, war von dem plastisch-klassischen Stil reichlich weit entfernt (von welchem Stil der illusionistische Stil seit dem Hellenismus, dem die Philosophen- und Kaiserköpfe angehören, als unklassisch auszunehmen ist). Wenn dennoch Werke Rembrandts aus den dreißiger Jahren manchem Beurteiler als auffallend plastisch empfunden vorgekommen sind, so erklärt sich das aus dem Kunstzusammenhang, in den der junge Rembrandt noch verflochten ist. Er ist in der überlieferten Figurenkunst befangen. Figur ist Hauptsache und steht voran, zumal die Bildnisse. Der Raum ist nur bis zur Figur von hinten herangeschoben. Noch ist das Helldunkelstudium nicht so weit, das Vorderplatzrecht der Figuren anzutasten. Der Raum umfaßt die Gestalt noch nicht; zumal in den Gemälden schneidet sie hart ab, indes die Zeichnungen weit voraus sind, und ihre Figuren in einem völlig gelösten Umriß schwanken. Wenn man die Haager Anatomie von Zeit zu Zeit wiedersieht, erschrickt man fast über die „unrembrandtische" Härte der Figur. Die italianisierenden Holländer haben die Über-

lieferung der einseitig starken Bestrahlung mitgebracht. Licht und Schatten ist auf dieser Stufe in Figurenhälften geschieden wie die Erdkugel, wo es auf der einen Seite Tag, auf der anderen Nacht ist. Diese grellen Gegensätze, wie man sie auf dem Kasseler Kopf mit vorgeneigtem kahlem Schädel, dem Haager Selbstbildnis, dem Ganymed findet, erzeugen eine gewisse rohe Plastik, die durch die Absonderung der Figur von der Umgebung verstärkt wird. Allmählich, mit der feineren Ausbildung und Abschichtung des Helldunkels, wird die Figur in den Raum hineingesogen, in den Mittelgrund zurückgeholt, verschluckt. Jene hölzerne Plastik und scharfe Umrissenheit schwindet; die Atmosphäre wird sichtbar und durchtränkt von den Rändern her die Figur. Dies ist die Kunst der mittleren Zeit Rembrandts. Die Figur wird eingebettet; der Raum trägt sie und nimmt ihr jede plastische Eigenwilligkeit. Sie ist nicht ohne ihn. Alles wird lichtdurchströmte Oberfläche; nie ist alles stoffliche Wesen so schillernd lebendig und so voll atmender Bewegung gewesen wie jetzt. Sogar die Radierungen, manchmal die Zeichnungen, scheinen Farbe zu haben. In Dunkelheiten wie in einem Schrein geborgen und durch deren Resonanzkraft verstärkt, heben sich belichtete Stellen, zu Figürlichem geballt, wie Kleinodien von anflutenden Wellenkämmen emporgetragen, daß man meint, sie im Zug der Bewegung nächsten Augenblicks untertauchen, wechseln und verschwinden zu sehen. Die Figur ist längst nicht mehr das erste, sondern die Schönheit der Helldunkelwirkung, die sich als Darstellungsmittel zur Selbständigkeit vorgekämpft hat. So will sich auch dieses Helldunkel nicht durchaus in den Dienst der Raumgestaltung stellen. Vielmehr ist der Raum eine Art Nebenprodukt. Dieses Helldunkel Rembrandts ist „sich selber selig".

Von den Gestalten der fünfziger Jahre ist gelegentlich der Ausdruck gebraucht worden, sie seien wie aus Quadraten zusammengesetzt, womit zunächst an ihre Projektion in der Fläche gedacht wird. Richtig gesagt ist es dies, daß die Figur, was sich in den gezeichneten Blättern am deutlichsten erkennen läßt, nicht mehr auf ihre Einzelteile, Gesicht, Hände, Bekleidung, Beiwesen angesehen wird, sondern als Ganzes auf ihre Verhältnisse. Es gibt Leute, die in solchem Fortschreiten eine Verwandtschaft mit der Barocktektonik finden würden, für die die Verhältnisse wichtiger werden als das einzelne und als das Ornament. Aber „Barock" ist höchst vieldeutig, und das Überwuchern und der Schwulst der Teile ist auch barock[1]. Genug, die Figuren Rembrandts werden in einer Art Geschoßverhältnis aufgebaut, architektonisch geschichtet, wie aus Raumwürfeln zusammengesetzt. Gesicht und Hände sind durch wenige Striche angedeutet. Indem wir aber das Wort: „architektonisch" aussprechen, ist damit bereits das Neue über die Beziehung der Figur zum Raum vorweggenommen. Das Dreidimensionale gewinnt nun selbständige Bedeutung; die raumausgeschnittene Plastik meldet sich als Problem.

[1] Bei der in der Kunstwissenschaft jetzt häufigen Vorliebe für die Konstruktion des Gesetz- und Entwicklungsmäßigen ist Rembrandt als Barockmeister ein beliebtes Thema geworden. Die Barockverwandtschaft ist bei Rembrandt das Zeitliche. Sein Wesentliches und Ewiges ist wohl ein anderes.

Höchst auffällig, anders als früher wird der Raum gestaltet, wie aus rechtwinkligen Blöcken zusammengesetzt, die fast baukastenmäßig aneinander geschoben werden. Denkt man an frühe Kompositionen, an die launisch malerisch zusammengeposselte Grabkammer der großen Lazaruserweckung mit ihren Vorhängen und Stillebenbeigaben, an das Zusammenwirken von Landschaft und Architektur bei der Kreuzabnahme, Ostermorgenszene, Samariterhilfe, so wirkt Hintergrund und Binnenraum auf Stücken wie dem großen Ecce homo (Christus und Barabbas) B 76 oder der Grablegung B 86 abstrakt und asketisch. Ein fast schematisches Gebäude, in seinem Hauptteil in Frontstellung ohne jede Verkürzung, steht symmetrisch aufgebaut da, mehr ein Begriff Palast als eine Rembrandtsche Bauphantasie (vgl. Abb. 16 S. 59). Die Grabhöhle gibt den Rand des eingeschnittenen Felsengrabes parallel zum Bildrand; darüber steht schräg der gewölbte Grabdeckel. Die Brüstungswand des Hintergrundes ist in lauter rechten Winkeln gebaut und endlich, was sehr wohltätig wirkt, ein Abschlußbogen darüber gewölbt. Man muß es in dem ersten Entwurf sehen; denn die späteren Zustände zeigen den Raum völlig verdunkelt. Rembrandts Raumangabe wird immer genügsamer. Die Kreuzabnahme bei Fackellicht bringt lediglich eine deutliche Raumabschichtung in Stufen übereinander. Es wird nur Deutlichkeit gefordert, bei der sich die Raumzonen der Bühne, auf der die Handlung spielt, klar voneinander sondern. Damit ist nun jeder Figur ihr Platz nach der Tiefe hin angewiesen, wo sie sich ausdehnen kann. Ein unsichtbares Gestänge wie von einem Käfig ist um die Figur herum. Der Künstler denkt sie als ausgeschnittenen Raumteil. Indem sich somit in der Bildvorstellung des Künstlers die Figur isoliert, werden die Fragen ihrer Zusammenfügung zur Gruppe neu gestellt. Es kommen also Kompositionsschwierigkeiten. Die Art der dreißiger Jahre mit ihrem spätmittelalterlichen Figurengedränge, mit dem Reichtum der Episoden, Einfälle und Randspässe, ist verschwunden. Es ist, als hätte die neue Raumgestalt lauter numerierte Plätze. Die Aufgaben der neuen Komposition quälen Rembrandt; manchmal gerät er mit seinen Lösungsversuchen in eine Sackgasse. So ging es mit den Radierungen der drei Kreuze, des Ecce homo in Querformat. Man könnte meinen, Rembrandts Erfindungskraft fange an, in vielfigurigen Darstellungen zu versagen, seine Erzählungskunst beginne zu erlahmen. Er kehrt zu einfachen Lösungen um. Mit der Nachtwache und ihrem für ein Schützenstück gesucht sonderartigen Wesen verglichen, geben die Wardeine der Tuchmacher einen Rückzug auf den althergebrachten Aufbau eines Regentenstückes zu erkennen. Es ist der Aufbau der Komposition am Tisch, und wir haben zuvor erfahren, daß die letzte Gestaltung des Civilisbildes zum nämlichen Rezept greift. Man könnte denken, Rembrandt anerkenne damit die holländische Überlieferung, die ein Gruppenbild der Hauptsache nach als zusammengestellte Einzelbildnisse behandelte. Es ist aber in der Tat kein holländischer „Atavismus", sondern etwas anderes ist mit im Spiel.

Daß wir den Anregungen oder Entlehnungen kein allzugroßes Gewicht beimessen, ob sie nun von deutscher oder italienischer Seite kommen, haben wir,

soweit es sich um Einzelfälle handelt, früher erklärt. Künstler beobachten unausgesetzt Natur und Kunst. Sie holen, was ihnen nahrhaft und für ihr wechselndes augenblickliches Bedürfen dienlich scheint. Damit verrät sich uns, was zeitweise als Lücke, Zweifel, Unsicherheit, Frage von ihnen empfunden wird. Die Fragen, die Rembrandt gelegentlich, wenn er dort eine Antwort suchte, an die italienische Kunst stellte, waren zweierlei, verschieden in der älteren und in der späteren Zeit. Jeder Naturalismus, und auch der von Rembrandt, gefällt sich am ruhenden, stillhaltenden Modell, aber die Bewegung macht ihm Schwierigkeit, und er sucht ihr aus dem Weg zu gehen. Man rettet sich aus der Not durch Anleihen, nicht bei der Natur, sondern bei überlieferter Kunst, und nimmt es in Kauf, wenn Fremdkörper hereinkommen, Übereinkömmlichkeiten, Fremdwörter, die später wieder ausgeschieden werden, sobald sich Empfindlichkeit regt. So hat A. Warburg das Eindringen antiker Bewegungsmotive aus Skizzenbüchern nach antiken Bildwerken in die Werkstatt Ghirlandaios beobachtet. Man kann leicht bemerken, daß sich auch Rembrandt vornehmlich Bewegungsmotive bei Italienern gemerkt, Kontraposte geliehen hat, die uns heute sofort als unrembrandtisch auffallen. Sie wollen nicht recht in seine Bildumgebung passen, werden umgestaltet, verschwinden wieder. (Über die Figur aus Leonardos Abendmahl im Hundertguldenblatt wurde zuvor S. 94f. gesprochen.) So weit reicht sein Interesse an italienischer Kunst in seiner naturalistischen Kunsthälfte. In den fünfziger Jahren war sein Interesse, sein Fragen an die Sammlung seiner italienischen Stiche und Zeichnungen ein verändertes.



Abb. 52. Grablegung. Radierung.

Wir sahen, wie sich die Raumgestaltung in den Dimensionen klärte, bis zur Nüchternheit einfach wurde, wie der Raumplatz der Figur an einer Stelle des tiefer geöffneten Raumes fest wurde, wie durch die Vereinzelung der Figur die Komposition in Frage gestellt wurde. Was man dagegen als Neuerung bemerkt, symmetrische Komposition, Zentrierung, architektonisches Gefüge, sind

Krücken, die von der italienischen Kunst geliehen werden. Es sind andere Augen und andere Sorgen, mit denen der Künstler jetzt seine italienischen Mappen ansieht als in den dreißiger Jahren. Die Lösungen, für die er um Auskunft verlegen war, sind, soweit sie für uns sichtbar übrig geblieben sind, gewiß keine Höchstleistungen Rembrandts. Es waren Durchgangspunkte des Zweifels und Anklopfens, ehe in ihm selber die Türen aufsprangen und Licht gaben.

In gegenseitigem Sichbedingen tritt also mit der blockmäßigen Raumdarstellung eine blockmäßige Figurenerscheinung als Raumausschnitt auf. Man kann das ein statuarisches Problem nennen, und nun taucht, zugleich nach mehrfachen Richtungen aufregend, der Fall Michelangelo an Rembrandts künstlerischem Horizont auf.



Abb. 53. Christi Predigt. Radierung.

In dreifacher Weise kann er Rembrandt beschäftigt haben. Erstlich für die Blockvorstellung der Figur mit allen Folgerungen für Umriß und Gebärde, die jene Vorstellung mit sich bringt. Zweitens im Verhältnis der Figur zu ihrem Untersatz, Rahmen oder sonstiger näherer Umgebung. Drittens in der gesamten architektonischen Verrechnung eines einheitlich gefühlten Maßstabes zwischen Figur und Raum. Dieses letzte Problem der Kunst Michelangelos, die Verrechnung der Plastik in die Architektur, habe ich kürzlich in einer Untersuchung, die den Titel hat: „Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahre 1504. Zur Geschichte eines Maßstabproblems" ausführlich behandelt. (Repertorium für Kunstwissenschaft 38, 1915, 1—27.)

Ohne eine Vergleichung der Probleme nach allen diesen Seiten durchführen zu wollen, erfordert es keine besondere Phantasieanstrengung, sich an dieser Stelle von Rembrandts Kunsterfahrung die Zwiesprache mit Michelangelo auszudenken. Das plastische Vorstellen, die Begrenzung des Bildgedankens auf drei im Block begrenzte Dimensionen als das Gehäuse der Figur, eine gewisse Gleichgültigkeit des Plastikers gegen alles, was nicht die Figur selbst ist, sondern nur Behelfe, wie Untersätze oder Stützen, auch Gleichgültigkeit gegen Attribute

und Beiwesen, die nur der gegenständlichen Erkennbarkeit dienen — das alles mochte Rembrandt fesseln und in seiner Kunst einen Wiederklang finden.

Wir gehen von den Allgemeinheiten zu Beispielen über. In der zweiten Ausgabe meines Buches über Rembrandt sagte ich folgendes zu diesem Punkt (S. 471): „Die Etagierung von Gruppen und Figuren und das Erzielen verschiedenen Niveaus wird so gleichgültig und ohne viel Besinnen gehandhabt, als wäre man im Atelier, wo man ohne Publikum probiert. Mit einem Podium, einem Schemel, einer Bank wird alles gemacht. Je eingehender man gewisse Radierblätter .... studiert, um so verwunderter wird man über die souveräne Willkür staunen, mit der sich Rembrandt die Fußbodenniveauverhältnisse zurechtschiebt. Stufen, Bänke, Piedestale, Brüstungen scheinen wie beliebig verwendbare Typen aus einem Setzerkasten genommen. Man muß ein so prachtvolles Blatt wie die Predigt Christi B. 67 daraufhin betrachten und sich vorstellen, wie lebensgefährlich ein Hofraum wie der hier dargestellte für das Passieren in Wirklichkeit sein würde." Die Auskunft, einer Figur oder einer Gruppe nach der gewünschten Höhe einen rechtwinkligen Klotz oder ein größeres Podium unter die Füße zu schieben, kehrt vor dem Portal des Palastes Pilati auf dem Ecce homo-Blatt in Querformat wieder. Auch die unverkürzten Fenster- und Türrahmen, in denen Figuren erscheinen, helfen die rechten Winkel vermehren. Es ist wahr, bei den großen Untersatzstücken spielt auch die Fleckenwirkung einer breiten, weißgelassenen Fläche mit, ähnlich wie bei dem Papier, das der große Coppenol in den Händen hält; aber das mindert jenes Auffällige nur wenig. Sind es Gewohnheiten des Plastikers, die Rembrandt als bequem übernahm? Wenn man an seine ältere Fußbodenbehandlung denkt, ist der Unterschied stark. Das frühe Ecce homo mit der Schräganordnung des Palastes, Täufer-



Abb. 54. Christ und der Engel am Ölberg. Radierung.

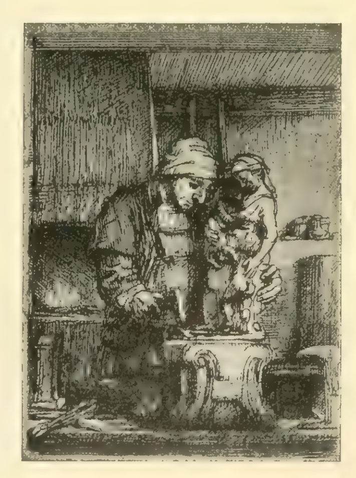


Abb. 55. Der Goldschmied. Radierung.

predigt, Hundertguldenblatt sind viel weniger mit Treppen, Steinen, rechten Winkeln ausgestattet: der Eindruck ist ungezwungener, natürlicher. Bei Michelangelo dienen die starren Linien der Untersätze, Rahmen, Beigaben, durch Gegensatz das Lebendig-Bewegte zu steigern, das ungegliederte Steinvolumen gegen die organische Gliederung des Körpers zu betonen. Man sehe an der Sixtinischen Decke die Sitze der „Ignudi", die Throne der Propheten und Sibyllen, wo gelegentlich ein ganz dünnes Eckbalusterchen als Säumchen die Masse des Blockes noch fühlbarer macht; man sehe im Christus der Minerva die Wirkung des starren Kreuzholzes neben der bewegten Figur. Das Erstaunliche, wenn man jene Bildhauerpodien und Rahmen bei Rembrandt findet, ist, daß ein Maler diese Handgriffe übernimmt und in seiner Spätkunst da zu landen scheint, wo Michelangelo mit der Madonna an der Treppe anfing. Doch sind das verhältnismäßig äußerliche Dinge, die Rembrandt auch in Raphaels Disputa oder Schule von Athen oder im Stichwerk des Mark Anton, wo die Rezepte des aufgestützten Fußes, der untergeschobenen Podien und Lager, des Treppenaufbaues der Komposition populär gemacht werden, sehen konnte.



Abb. 56. Zeichnung: Sogen. Pyramus und Thisbe. Katalog 302.

Dem Plastiker eigen sind die Blockvorstellungen der Figur. Sie kommen der geringen Neigung des Nordländers zur Gebärdensprache entgegen. Die Langsamkeit und Schwerfälligkeit und Seltenheit der Gebärde unterscheidet deutlich nordische und südliche Natur. Bei Leonardos Abendmahl fällt Goethe die uns fremde italienische „Nationaleigenschaft" der Bewegung der Hände auf: „bei jener Nation, sagt er, ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder nehmen teil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens."



Abb. 57. Zeichnung: Jael und Sisera. Katalog 1253.

Die Mäßigung der ausladenden Gliederbewegung trotz der italienischen Nationaleigenschaft war also für die südliche Plastik nicht Natur, sondern Zwang, mit dem Steinblock auszukommen. Über Psychologie und Symbolik dieses Zwanges gibt es bei Michelangelo eine Fülle bildkünstlerischer und poetischer Aussagen. Er war so gewöhnt, seine Formphantasie künstlerisch an die Blockform des Steines zu binden, daß er auch als Maler (Tribunamadonna mit heiliger Familie) eine Gruppe in dieses unsichtbare Gehäuse zwingt.

Und nun wende man sich zu späteren Werken Rembrandts, den Radierungen B. 75 und 123. Die Hauptgruppe des einen Blattes gibt Christus und den Engel am Ölberg in einer würfelartigen Kastenanordnung. Dürfte man von Raumreflexen sprechen, so wäre zu beobachten, daß sich echoartig im Bild diese Raumfüllung bei der Burg über der Stadtmauer wiederholt. Die Gruppe des Goldschmiedes mit seinem Werk ist auf dem anderen Blatt ähnlich zusammengebaut. Man darf doch daran erinnern, daß dies das Jahrhundert ist, wo die Berninischule das Schlenkern der Glieder, das Spreizen der Hände in Mode bringt, daß man meinen kann, jede Figur habe statt zehn zwanzig Finger. Dieser Richtung wird Rembrandt fremd und fremder. Wir bilden eine korrigierte Zeichnung ab (vielleicht Pyramus und Thisbe, vielleicht auch ein anderer Gegenstand. In der Tat scheint zwischen den beiden Gestalten ein

Altersunterschied zu bestehen und ein mütterliches Verhältnis gemeint.). Erst lag der Tote quer vorn. Dann wurde er in Verkürzung gegeben, in erstaunlichem blockartigem Zusammenschluß mit der sich über ihn beugenden Frau (Katalog 302 – Erste Reihe 100). Oder wie ein Liegender und eine Kniende, die zum Schlag ausholt (Jael und Sisera. Katalog 1253 = Dritte Reihe 99), wie aus einem Block herausgeholt und vereinigt sind! Für den Bau von Einzelgestalten sind in späteren Zeichnungen die Beispiele unzählig. Von Aktfiguren der späten Zeit etwa die sitzende Frau, Katalog 936 4. Reihe 85. Ich kann nicht finden, daß etwa die Verdrehungen der Gestalten von Michelangelos Gräbern der Medici dem Rembrandt dieser Jahre etwas gesagt hätten, wohl aber andere Eigenschaften des Italieners, die Geschlossenheit der Gliedmaßen am Rumpf, der Reichtum in der Enge des Blockes.

Sollte es also wirklich einen Punkt gegeben haben, wo die zwei großen Spiritualisten, die beiden Leidbeschwerten, als Künstler sich begegneten und sich grüßten?

Man kann nur stockend und zögernd antworten. Wenn dem im Nominalismus der Erscheinung Beglückten, dem Erdsicheren, eine Anwandlung abstrahierenden Formwunsches, eine Frage an die verstandesklare Kunst des Südens kam, wenn ihm dann bei solchen Ausgleichsversuchen die Lust verging, und wenn schließlich die Radierungen des späten Ecce homo und der drei Kreuze stecken blieben, so möchte man sagen: es gab doch zwischen seinem Wollen und den italienischen Hilfen kein inneres Band. Dieser Versuch blieb hoffnungslos.

Nicht in der Sache haben jene Großen sich gesucht; vielleicht hat der eine dem anderen mit Hausmitteln und Rezepten ausgeholfen. Ich habe nie gefunden, daß ein Künstler, der wirklich einer ist, von einem anderen außer in der Mache beeinflußt werden kann. Das, was einer zu sagen hat, gehört ihm allein. Im Wie kann man bis zu einer gewissen Grenze lernen. Hiernach mag man sich über Rembrandts Berührungen mit italienischer Kunst ein Urteil bilden.

Beilage.

Religiöse Figuren Rembrandts von 1661 und die Hypothese einer russischen Pilgerkarawane in Amsterdam. Ergänzung zu S. 18.

Kürzlich hat W. von Bode eine weitere Gestalt dieser Art bekannt gemacht, einen Pilgerkopf von slavischem Typus. (Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, 38 (1917) 107 ff.). Wenn in einigen „katholisierenden" Fällen die Möglichkeit besteht, daß es sich um bestimmte Aufträge gehandelt hat, aus denen keine Schlüsse auf die persönliche Anteilnahme des Künstlers zu ziehen wären, so bleibt doch eine Vielheit von Fällen der Darstellung religiöser Andacht, zumal in Studienköpfen, die Rembrandt aus eigenem Bedürfnis schuf. Auch bei dem neu entdeckten Pilgerkopf wäre zu fragen, ob sich Rembrandt nicht ein slavisches Modell (wie er sie früher schon im sogen. Sobieski verwendet hat) nach seinem augenblicklichen Interesse, dieses Mal in Pilgergewand, gekleidet habe. Denn zu Bodes Erklärung, das Modell stamme aus einer „russischen Pilgerkarawane", die sich zufällig damals in Amsterdam aufgehalten haben möge, hätte ich doch einige Zweifel zu begründen, ehe es in allen Büchern nachgeschrieben wird, Rembrandt habe eine „russisch-orthodoxe Pilgerkarawane" in Amsterdam vorgefunden. Russische Pilger reisen heute wohl ausnahmslos über Odessa und das Schwarze Meer. Ihre Wallfahrtsziele haben sich wohl nie geändert. Es waren ursprünglich drei: der Athos, Konstantinopel, das Heilige Grab in Jerusalem. Das spanische San Jago ist so wenig wie Rom orthodoxes Wallfahrtsziel gewesen. Auf die Frage, welche Reisewege im 17. Jahrhundert der russische Pilger einzuschlagen pflegte, auch darauf kann man bei einigem Suchen Antwort finden. Die Itinéraires russes en Orient, Traduits pour la société de l'Orient latin par Mme de Khitrowo (Genf 1889) zeigen, von der berühmten Beschreibung des russischen Higumens Daniel vom Anfang des 12. Jahrhunderts an (von der eine deutsche Übersetzung im 7. Jahrgang (1884) der Zeitschrift des deutschen Palästinavereins steht) bis in das 16. Jahrhundert, die unveränderte Gleichheit der russischen Pilgerwege. Ob von Moskau oder Nowgorod ausgehend, sie streben dem Dnjesterweg, an dessen Mündung Bjelograd—Weißenburg die Stelle des heutigen Odessa vertrat, dem Schwarzen Meer und Konstantinopel zu und gewinnen häufig über den Landweg Kleinasiens Syrien und das Heilige Land. Rußland hatte das Schwarze Meer noch nicht erreicht. Tataren saßen seit dem 13. Jahrhundert im Süden. Doch waren sie gegen die untergebenen Russen religiös tolerant (A. Brückner, Geschichte Rußlands I 454). Auch im 17. Jahrhundert, als die großrussische Front Kehrt machte und statt gegen die Türken und Tataren sich gegen das polnisch-litauisch-ukrainische Staatsgebiet wandte, haben die Pilgerreisen keine Veränderung erfahren. Der 2. Band jener Itinéraires russes, der die Fortsetzung der Aufzeichnungen

bis ins 17. Jahrhundert hätte bringen sollen, und deren Ankündigung auf dem Umschlag des ersten Bandes steht, ist nie erschienen. Doch kann man sich mit Hilfe von Röhrichts Bibliotheca geographica Palaestinae (1890) eine Vorstellung von dieser Literatur machen. Erreichbar waren mir als Stichproben zwei Fälle, von 1641 das Bruchstück der Reisebeschreibung eines polnischen oder litauischen karaitischen Juden (bei Carmoly, itinéraires de la terre sainte du 13.—17. siècle, traduits de l'hébreu. Brüssel 1847). Dieser fuhr über die Krim und Konstantinopel, und von da auf dem Seeweg über Rhodus nach Ägypten. Seinen Bericht hat König Karl XII. von Schweden zuerst ins Latein übersetzen lassen. Sodann der Bericht eines russischen Mönches Suchanow, der 1649—53 die Pilgerfahrt machte. Er reiste von Moskau über Jassy und vom Heiligen Land zurück über den Kaukasus. (Der Bericht steht im Sbornik Nr. 21 des russischen Palästinavereins gedruckt, und ich danke die Mitteilung des Reiseweges der freundlichen Hilfe von Herrn Prof. Hans Stumme in Leipzig). Diese Reisewege entsprechen nicht nur der Bequemlichkeit der direkten Linie, sondern auch der historischen Tatsache, daß der Weg nach Westen bis zum polnisch-russischen Frieden von 1686 durch den Kriegszustand mit dem polnisch-litauischen Staat versperrt war. Die Wahrscheinlichkeit, daß russische Pilgerkarawanen den ungeheueren Umweg um das Nordkap in Nordsee, atlantisches Meer usw. genommen hätten, ist nicht groß. Auch ist mir von zwei holländischen Kennern der Geschichte des 17. Jahrhunderts berichtet worden, von solchen Holland berührenden Pilgerfahrten der Russen sei ihnen keine Spur bekannt geworden. Einen Handelsverkehr auf dem Seeweg um das Nordkap hat es dagegen im 17. Jahrhundert zwischen Holland und Rußland gegeben. Die Engländer sind seit der Mitte des 16. Jahrhunderts darin vorangegangen und haben die Dwinamündung am Weißen Meer auf der Suche nach dem nördlichen Weg für Indien gekannt; 1584 ist Archangelsk gegründet worden, von wo die große Straße über Wologda nach Moskau führt. (A. Brückner, Europäisierung Rußlands, 51 und 117 ff.). Darnach sind auch die Holländer hier erschienen, so daß schließlich Peter der Große in Archangelsk die Beziehungen anknüpfen konnte, die ihn nach Holland geführt haben. Den russischen Handel auf einen passiven zu beschränken, lag im Interesse der Ausländer: man tat alles, um den russischen Aktivhandel zu hindern (bezeichnende Belege bei Brückner, Geschichte Rußlands I 62. Auch desselben Verfassers: Europäisierung Rußlands, 413). Somit wird die Gelegenheit für Rembrandt, im Amsterdamer Hafen russische Modelle zu finden, nicht häufig gewesen sein, sofern nicht Slaven als Schiffsmannschaft wie heute Inder oder Chinesen in Betracht kommen. Der stumm ergebene Ausdruck dieser primitiven Menschen mag Rembrandt bei seinen Studien für religiöse Figuren angezogen haben.

Schriften des gleichen Verfassers.

Die fett gedruckten Titel sind in Buchform erschienen.

Geschichte und Kulturgeschichte.

Bernhard von Clairvaux und die Anfänge des zweiten Kreuzzuges. 1882.

Griechische Geschichtschreiber und Geschichtsquellen im 12. Jahrhundert. 1888.

Die Weltstellung des byzantinischen Reiches vor den Kreuzzügen. 1894.
In französischer Übersetzung: la situation mondiale de l'empire byzantin von Kozlowski und Renauld mit einer Einleitung von Charles Diehl. 1905.

Über die urkundlichen Quellen zur Geschichte der byzantinisch-venezianischen Beziehungen vornehmlich im Zeitalter der Komnenen. Byzantinische Zeitschrift I 366.

Über zwei unerklärte Völkernamen in der byzantinischen Armee. Byzant. Zeitschrift III 374.
Besprechungen[1] über den Dialog Philopatris. Byzantin. Ztschr. V 165. Über Phil. Meyers Haupturkunden der Athosklöster. Berliner Philologische Wochenschrift 14, 1332, über die 2. Auflage von Krumbachers byzant. Literaturgeschichte. Deutsche Literaturzeitung 1897, 1091. Nachruf auf Krumbacher, Histor. Zeitschrift 3. Folge 8, 597.

Die byzantinische Marine. Ihre Verfassung und ihr Verfall. Histor. Zeitschrift, N. F. 45, 1.

Gottlieb Tafel. Allgem. deutsche Biographie 37, 342.

Artikel: Alexios Komnenos, Anna Komnena, Kaiserin Eudokia in Realenzyklopädie f. protestant. Theologie u. Kirche, 3. Aufl.

Deutsche Geschichte im Mittelalter (K. W. Nitzsch). Preußische Jahrbücher 66 (1890), 215.

Byzantinische Kultur und Renaissancekultur. 1903.

Jakob Burckhardt. Deutsche Rundschau. Jahrgang 24 (März 1898), 374.

Jak. Burckhardts Griechische Kulturgeschichte 1. und 2. Band. Histor. Zeitschrift N. F. 49, 385. Nachtrag über 3. u. 4. Band ebenda N. F. 55, 488.

Jak. Burckhardts politisches Vermächtnis (Weltgeschichtl. Betrachtungen). Deutsche Rundschau. Jahrgang 34 (Okt. und Nov. 1907), 37 u. 252.

Jak. Burckhardt. Allgem. Deutsche Biographie. Nachtragsband 47, 381.

Jak. Burckhardt. Die Religion in Geschichte und Gegenwart I, 1455.

Burckhardts Erinnerungen aus Rubens. Preußische Jahrbücher 91 (1898), 323.

Gedanken über Jak. Burckhardt. Die Entdeckung der Renaissance. Deutsche Rundschau. Jahrgang 44 (Mai 1918), 209.

Briefwechsel zwischen Jakob Burckhardt und H. von **Geymüller** siehe unter „Architektur".

Artikel über Schnaase in: Das 19. Jahrhundert in Bildnissen (Photographische Gesellschaft).

Carl Justi. Internationale Wochenschrift 7 (1912 13), 689.

Justis Winckelmann in zweiter Auflage. Neue Jahrbücher für das klass. Altertum B. 3 (1899), 371.

Kraus' Dante. Deutsche Rundschau. 25. Jahrgang (Dezember 1898), 467.

Kunst.

Allgemeines.

Zur Theorie der Geschichte und Kunstgeschichte. Histor. Zeitschrift 3. Folge 20 (1917), 484.

Nationale und Internationale Kunst. Deutschland und Frankreich. Internationale Monatsschrift IX (1914/15), Sp. 183.

Nationale oder internationale Kunst? Erwiderung auf einen Angriff. Frankfurter Zeitung. 1. Morgenblatt 25. Juni 1915.

Epochen der Kunstgeschichte. Spemanns Goldenes Buch der Kunst 1901, S. 24—97.

Wesen und Geschichte der christlichen Kunst. Die Religion in Geschichte und Gegenwart III, Sp. 1850.

Über Kunstvereine. (Seemanns) Meister der Farbe, V, 1908, S. 49.

Von ältester deutscher Kunst. Preußische Jahrbücher 163 (1916), S. 305.

Architektur.

Über Kunst in Italien im 12. Jahrhundert. Neue Heidelberger Jahrbücher V, 1895, S. 1.

Die Markuskirche in Venedig. Preußische Jahrbücher B. 69, 1892, S. 612 und 737.

Die alte Kunst in Mannheim. Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart. 1907, B. III, 545.

[1] Besprechungen von Büchern sind nur in Auswahl in diese Liste aufgenommen worden.

Das Heidelberger Schloß. Deutsche Rundschau. 30. Jahrgang (Dezember 1903), 364.
Der Meister des Ottheinrichbaues. Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses IV, 158.

Heidelberg als Stadtbild. 1914.

Briefwechsel zwischen Jakob Burckhardt und Heinrich von **Geymüller** mit einer Einleitung und Erläuterungen. 1914.
Kunstgeschichte des Gartens. Deutsche Literaturzeitung 36 (1915), 1213 und 1261.

Bildhauerkunst.

Die St. Georgsgruppe in der Großen Kirche zu Stockholm, in „Studien aus Kunst und Geschichte". Festschrift für Fr. Schneider. 1906. S. 317.
Bernini in (Spemanns) Museum, 2. Jahrgang.
Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahre 1504. Zur Geschichte eines Maßstabproblems. Repertorium für Kunstwissenschaft 38 (1915), 1.
Von einer Segeljachtfahrt in der Ostsee und von moderner Plastik. Kunstwart, Jahrgang 26 (1913), 250.

Malerei.

Die Arten der Malerei. Jahrbuch des Freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. Main. 1905. 96.
Rembrandt. 1902. Zweite vermehrte Aufl. 1905.
Rembrandt in (Spemanns) Museum, 9. Jahrgang, ins Schwedische übersetzt Ord och Bildt XV (1906), 353.
Rembrandt an seinem 300. Geburtstag. Westermanns Monatshefte 1906, 629.

Rembrandt und Wir. 1906.

Rembrandt als Zeichner (Handzeichnungen von Rembrandt herausgegeben von C. Neumann, Einleitung). 1918.

Aus der Werkstatt Rembrandts. 1918.
Rembrandts Blendung Simsons („der neue Rembrandt der Frankfurter Gemäldesammlung"). Frankfurter Zeitung. 1. Morgenblatt 4. Juli 1905.
Ein orientalischer Dolch auf Rembrandts Gemälde der Blendung Simsons. Studien aus Kunst und Geschichte. Festschrift für Fr. Schneider. 1906. S. 315.

Rembrandts Nachtwache in ihrer neuen Aufstellung im Reichsmuseum zu Amsterdam. Kunstchronik N. F. 17 (1905/06), Sp. 513.

Katalog der Handzeichnungen Rembrandts im Stockholmer Nationalmuseum von John **Kruse** (herausgegeben von C. Neumann). Noch nicht erschienen.

Neue Kunst.

Der Kampf um die Neue Kunst. 1896. 2. Ausg. 1897.
Drei merkwürdige künstlerische Anregungen bei Runge, Manet, Goya (mit einem Beitrag von W. Fraenger). Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. der Wissensch. Phil.-hist. Klasse. 1916. Nr. 4.

Anselm Feuerbach von Julius **Allgeyer** (herausgegeben von C. Neumann). 1904.
Anselm Feuerbach u. Moriz von Schwind. Kunst und Künstler. 2. Jahrgang, Dezember 1903, 99.
Anselm Feuerbach in (Spemanns) Museum, 1. Jahrgang.
Dannecker. Frankfurter Zeitung. 1. Morgenblatt 18. Januar 1910.
Artikel über Rottmann, Menzel, Böcklin in: Das 19. Jahrhundert in Bildnissen (Photographische Gesellschaft).
Zu Böcklins 70. Geburtstag. Kunst für Alle XIII. 1. Okt. 1897. S. 1.
Zu Hans Thomas 70. Geburtstag. Frankfurter Zeitung 1. Morgenblatt 2. Oktober 1909.
Etwas von Hans Thoma und etwas vom deutschen Volk. Liebesgaben deutscher Hochschüler. 5. Kunstgabe. Furche-Verlag. Weihnacht 1916.
Zu W. Steinhausens 70. Geburtstag. 1. Morgenblatt, Frankfurter Zeitung 1. Februar 1916.
W. Steinhausen als Landschaftsmaler in „Gedenkbuch zu Steinhausens 60. Geburtstag. 1906. S. 111.
W. Steinhausen. Preußische Jahrbücher B. 151 (1913), 212.
Rede zur Einweihung der Neuen Kunsthalle in Kiel. Jahresbericht des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins. 1909.
Segantini. Die Rheinlande. 3. Jahrgang (1902/03), 285.
Die Zeitschrift Pan. Preußische Jahrbücher. B. 88 (1897), 150. 92, 174. 94, 347.
Die Kunst des 19. Jahrhunderts und Max Klinger. Jahrbuch des Freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M. 1917 (noch nicht gedruckt).





